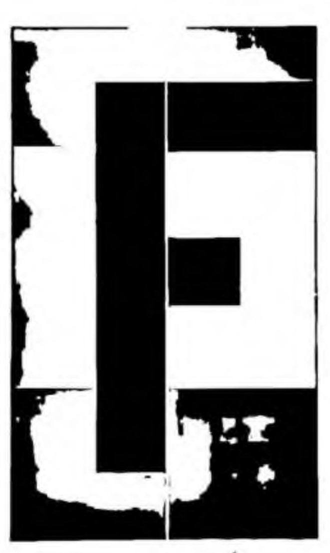
JOSÉ FERRATER MORA

# EL MUNDO DEL ESCRITOR



EDITORIAL CRÍTICA

*Este libro pertenece al género de lo que cabe llamar «comprensión literaria», «hermenéutica literaria», o «interpretación de la literatura». Se trata de un campo tan vasto y difuso que es fácil transitar por él sin advertir que se halla repartido en varias parcelas. Mencionaré cuatro.*

*1) La parcela de más categoría es la de la «crítica literaria» en sentido estricto, esto es, la crítica literaria concebida como una disciplina rigurosa —lo más rigurosa posible, que a menudo es menos de lo deseable—. Los cultivadores de esta crítica, sea cualquiera la metodología que adopten —estilística, análisis estructural, etc.— tienen que valerse de categorías formales y tienen que usar, cuando la ocasión lo requiera o permita, métodos cuantitativos (por ejemplo, la computación de la frecuencia de usos de términos y expresiones, o de las formas principales de construcción sintáctica).*

*2) De menos categoría, pero no necesariamente de menos importancia, que la anterior parcela es la que abarca lo que llamaré, por mor de la brevedad, «historia literaria». Digo «por mor de la brevedad» porque la parcela cultivada bajo el citado rótulo incluye no sólo la historia de la producción de obras literarias, sino también la biografía de los autores, el estudio de las influencias, el desarrollo de los temas, y, desde luego, y a menudo principalmente, la sociología de la literatura.*

*3) Una parcela hoy poco reputada, y hasta francamente desdeñada, es la titulada «crítica impresionista». No se trata necesariamente de una crítica arbitraria, pero debe reconocerse que su interés y eficacia dependen casi siempre de la sensibilidad artística, e inclusive de la propia capacidad literaria, del crítico.*

*4) La última parcela, que colocaré bajo el rótulo «crítica*

*(literaria) filosófica», ocupa un territorio inmenso, y seguramente excesivo. Consiste en la aplicación a la comprensión literaria —y a menudo a la comprensión de la comprensión literaria— de principios filosóficos, sean de índole general o de carácter más restringido, como los formulados en la estética o en la filosofía de la cultura. Esta parcela está siendo constantemente removida, al albur de las corrientes filosóficas que se juzguen más adecuadas para proceder a las pertinentes construcciones o, según los casos, desconstrucciones.*

*Ninguna de las parcelas mencionadas se halla muy precisamente circunscrita. Lo más usual es que los estudios de hermenéutica literaria se cuelen de una parcela a otra. En ciertos casos, como ocurre con la crítica literaria estricta y la historia literaria, el cruce de límites puede ser beneficioso, en un sentido parecido a como puede serlo el entrecruzamiento (no la confusión) de la filosofía y la historia (y sociología) de la ciencia.*

*Los estudios de que consta la presente obra no encajan cómodamente dentro de una sola de dichas parcelas, pero no constituyen tampoco un dominio del todo independiente y soberano. Son una especie de híbrido. Como hay en ellos poco, o nada, de historia (y sociología) literaria, y no son tampoco ejercicios de crítica (literaria) filosófica, les quedan dos territorios a explorar y cultivar, pero los exploran y cultivan en forma algo distinta a como lo hacen sus legítimos propietarios. Por una parte, hay en tales estudios algo de crítica impresionista, pero ésta se halla tan lastrada por una fuerte «carga empírica» (que los «impresionistas» usuales, arropados en sus reacciones subjetivas, tienden a descartar) que nunca se remonta a más de un par de varas cortas sobre la tierra firme. Por otra parte, simpatiza con varios de los requisitos de la crítica literaria en sentido estricto. Por ejemplo, echa mano de algunas categorías como la de «preferencia lingüística» (y su complemento, la de «repugnancia lingüística», o «rechazo lingüístico») y la categoría de «coherencia sistémica» —categorías que no son aún angostamente formales, pero que pueden servir para tender una especie de red conceptual—. Apunta asimismo a la posibilidad, y aun necesidad, de llevar a cabo computaciones de frecuencias destinadas a validar o invalidar las descripciones*

*presentadas. La mencionada computación de frecuencias, así como una exhaustiva ordenación y reconstrucción de estructuras sintácticas, lejos de dañar las sugerencias que se ofrecen, podrían contribuir a hacerlas más aceptables y más precisas.*

*Dado el sentido que doy al término 'mundo', parece razonable admitir que todos los escritores que han producido una obra de cierta complejidad tienen, es decir, manifiestan un mundo, y algunos tienen o exhiben más de uno. No todos, sin embargo, tienen o exhiben uno o varios mundos con el mismo grado de intensidad y la misma coherencia. Los escritores aquí elegidos a guisa de ejemplos tienen un mundo en el más alto y amplio sentido, y es un mundo muy coherente, esto es, uno en donde cada elemento y forma de discurso está al servicio de una estructura unificada. Con ello no estoy formulando ningún juicio de valor. No estoy diciendo que el grado de intensidad y la coherencia del mundo que un escritor despliega determinan unívocamente el valor y la calidad de su obra. Éstos dependen de muy otros factores. Es posible inclusive que un gran escritor sea, por así decirlo, menos «mundificable» que algunos escritores menores. Decir «el mundo de un escritor» no es necesariamente lo mismo que decir «el mundo de un gran escritor». De los autores elegidos, dos son, en mi opinión, realmente grandes —Valle-Inclán, que lo es en superlativo, y Calderón—. Con respecto a los restantes, caben disputas: para algunos, Azorín es menor en todos los sentidos de esta palabra, y Baroja es un razonable término medio. Pero aquí no interesan las cualidades de una obra literaria, sino la relación entre ésta y un cierto mundo —o, si se quiere, la obra literaria como «una trabazón mesclada y junta», según decía, apoyándose en Aristóteles, Fernando de Herrera.[1] No debe extraerse, pues, ninguna consecuencia valorativa del mayor o menor detalle con que se ha estudiado a un autor determinado o, congruentemente, de la mayor o menor extensión dedicada al mismo. El detalle y la extensión responden al modo como se ha enfocado el estudio perti-*

1. En *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, Sevilla, 1580, página 338, citado por Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid, 1970, p. 11.

*nente: concentrado, y a veces elíptico, en el caso de Valle-Inclán; directo, y un tanto abrupto, en el de Baroja; moroso y textual, en el de Azorín; sintético, en el de Calderón. Espero que esta variedad de modos contribuya a romper la monotonía que las investigaciones del tipo de las aquí emprendidas pudiera engendrar.*

*Por supuesto, cabría haber sacado a relucir otros escritores de indisputables méritos y que, por añadidura, han exhibido, o creado, un mundo con elementos perfectamente coadunados; para barajar al azar algunos nombres, Carpentier, Joyce, Nabokov, Proust, en orden alfabético. La elección hecha es, pues, relativamente arbitraria. La salvan de una arbitrariedad total el que los elegidos pertenezcan al mismo universo lingüístico y el que, además, tres de ellos, los más detalladamente examinados, hayan sido, ciertas reservas aparte, miembros de la misma generación.*

LOS ESCRITORES Y SUS MUNDOS

«El mundo de un escritor» puede significar tres cosas: el mundo en el cual un escritor vive; el mundo que vive; y el mundo que su obra presenta.

Todos estos mundos son, cada cual a su manera, reales, pero suele reservarse el calificativo de «real» para el primero; el de «privado», «subjetivo» o «personal» para el segundo; y el de «artístico» para el tercero. El mundo que me va a ocupar primariamente es el «tercer mundo», o mundo artístico, pero antes de decir unas palabras sobre su naturaleza y estructura, consideraré brevemente los otros dos.

El mundo llamado «real» es aquel en el cual todos los seres humanos, escritores o no, viven. Está constituido por lugares y cosas físicas, y habitualmente por lugares geográficos, terrestres o marítimos: son montañas o llanuras, bosques o desiertos; mares, ríos, playas, islas, penínsulas, continentes, etc. Es el norte o el sur; hace frío o calor; es de día o de noche; hay lluvias, vientos, nubes, nieves, sol ardiente. El mundo físico incluye el biológico; es un mundo en el que hay, o puede haber, gatos, perros, caballos, lobos, águilas, golondrinas, arañas, delfines, chopos, pinos, palmeras, geranios, etc.

Además de las realidades y procesos físicos y biológicos hay en el mundo real objetos y procesos calificados de «culturales», usualmente con una dimensión histórica: son ciudades, villorrios, autopistas, caminos vecinales, casas, muebles, vehículos, máquinas de toda clase, y también estructuras sociales, instituciones políticas, regímenes económicos, sistemas de costumbres y creencias, etcétera.

Es obvio que el calificativo de «real» no es muy adecuado para caracterizar dicho mundo. Las estructuras sociales no son, en

todo caso, reales en el mismo sentido en que lo son los individuos que se rigen por ellas. Las leyes que regulan los procesos físicos y biológicos no son reales en el sentido en que lo son los procesos mismos. Es obvio asimismo que la distinción entre «natural», físico y biológico, por una parte, y «cultural» e «histórico», por otra, no es tajante, porque los llamados «productos culturales» están incorporados en realidades naturales, y gran número de éstas se hallan, por así decirlo, penetradas de cultura y de historia. Por si fuera poco, el mundo subjetivo, privado o personal es, a su vez real, y el mundo artístico es el conjunto de obras de arte que pertenecen al mundo cultural. Sin embargo, seguiremos aquí hablando de un mundo real, a diferencia del privado o personal, y del artístico, por varias razones. El mundo titulado «real» puede ser considerado como un mundo «exterior», con el cual los seres humanos —que son una parte de este mundo— se topan y en el cual viven. El mundo privado, subjetivo, o personal —igualmente real— puede ser considerado, a los efectos que aquí interesan, como un mundo «interior», en constante relación con el exterior. En cuanto al mundo artístico, el que revela la obra del escritor, puede estudiarse como uno que surge en virtud de ciertas relaciones que se establecen entre el mundo personal del escritor y el convencionalmente titulado «real».

Así, la distinción entre mundo real, mundo personal y mundo artístico o, en nuestro caso, mundo del escritor, no es una distinción ontológica. No se trata de averiguar en qué se distinguen, y cómo se relacionan, estos mundos al modo como cabe averiguar en qué se distinguen, y cómo se relacionan, los mundos físico y cultural. Usamos 'mundo' en la expresión 'el mundo del escritor' únicamente para poner de relieve que tiene, o puede tener, ciertos rasgos que el examen de los otros «mundos» no alcanzan a dilucidar. El mundo del escritor es, por lo pronto, solamente el modo como un escritor organiza lingüísticamente el mundo «real» y el personal.

No es tarea breve describir el mundo «real» de un escritor —o de cualquier ser humano—, pero no hay dificultades mayores para saber en qué consiste. Latamente, en los llamados «datos ex-

ternos» que configuran su biografía: lugar de nacimiento, lugares de residencia y frecuentación, época, educación recibida, clase social, circunstancias económicas, etc. Pero los citados «datos externos» son comunes a otras personas; consiguientemente, por «mundo real de un escritor» deben entenderse, más estrictamente, aquellas porciones de los datos de referencia que van a parar, más o menos modificados, a su obra.

No es tampoco tarea breve describir el mundo personal, «interno» o «subjetivo», de un escritor, pero sabemos en qué consiste: en los modos como el escritor reacciona ante el mundo, en sus experiencias: amores, odios, resentimientos, placeres, ilusiones, desengaños, etc. El mundo personal es un mundo «propio» —razón por la cual desempeña un papel capital en la biografía— en tanto que el mundo real es, en principio, o cuando menos en sus comienzos, un mundo común.

Ahora bien, ¿cómo se integran el mundo real y el personal, tal como han sido bosquejados antes, con el mundo artístico?

Para empezar, el mundo artístico tiene un fundamento en el mundo real. En algunos casos, la porción de mundo real transvasada al artístico es obvia; tal sucede cuando el escritor parece describir fielmente —aun si, por descontado, procede a transfigurarlos—, aspectos reconocibles del mundo real. Los ejemplos son innumerables: el Madrid de Pérez Galdós, el París de Balzac, la Soria de Antonio Machado, el Dublín de James Joyce, la Roma de Moravia, el Hamburgo o el Davos-Dorf de Thomas Mann, etcétera. En otros casos, reconocemos ciertas «realidades» al verlas descritas bajo otros nombres o circunstancias: reconocemos Illiers en Combray, Trouville en Balbec, Oviedo en Vetusta, una ciudad del sureste de Pennsylvania en Brewer... Lo mismo con las épocas: la invasión napoleónica en *La guerra y la paz*, los años veinte de este siglo en *Manhattan Transfer*, etc. La propia «literatura fantástica» toma como base el mundo real, a veces para desarticularlo en formas que resultan escandalosas para el sentido común, convirtiendo lo real en fantástico, a veces para mostrar el carácter paradójico de la fantasía llevada a un extremo, que termina por ser —como en *La invención de Morel*, de Bioy Casares— ultrarreal. Y la «ciencia ficción» es, desde este punto de vista, la

extrapolación imaginativa de datos mejor o peor conocidos del mundo real.

El «uso» del mundo real para la edificación de un mundo artístico puede hacerse destacando al máximo la objetividad, efectiva o supuesta, de las realidades descritas. Tal ocurre con cosas relativamente bien circunscritas —un pasillo de tren, un jarro de flores, dos pies subiendo pesadamente una escalera— en el ya antiguo *nouveau roman.* Estas cosas son en gran medida genéricas —el pasillo de tren es cualquier pasillo de tren—, pero lo que aquí importa es su presencia morosamente detallada, casi física, en la descripción. Curiosamente, a fuerza de «objetividad» puede llegar a desarticularse el mundo real, cuando menos en tanto que mundo del sentido común; en puridad, no vemos el jarro de flores como el escritor ultra-objetivista nos lo describe, con esa textura casi microscópica, con esa redondez casi hipnótica. La descripción objetiva, o supuestamente objetiva, a ultranza puede ser tan «fantástica» como las descripciones de la literatura así llamada.

Que el mundo artístico esté fundado en el mundo real no impide que sea muy distinto de él, y no sólo al modo como una descripción es distinta de lo descrito o una palabra distinta de lo que designa o connota. Una obra de arte puede contener «trozos de realidad» en el sentido de que nos presenta cosas que juzgamos reales con fidelidad extremada, pero eso es lo de menos. No consultamos una novela cuya acción tiene lugar en una determinada ciudad como consultamos una guía de la ciudad, y ello aun si la novela contiene informaciones tan precisas y detalladas como las que pueden hallarse en la pertinente guía. En este sentido la ciudad descrita en la novela deja de ser una ciudad real en el sentido de ser «la ciudad que la guía describe». Desde este punto de vista, las novelas no describen ciudades ni, en general, el mundo real; propiamente, no describen, sino que recurren a un lenguaje descriptivo para construir un mundo. Se ha dicho a veces que la ciencia no es menos «imaginaria» que el arte, o que la primera describe no menos imaginativamente que el segundo el universo real, pero creo que se ha llevado este asunto demasiado lejos. Una teoría científica es, sin duda, algo imaginado por un ser humano; en el mundo real no hay «cosas» tales como las «teorías». Sin em-

bargo, una teoría científica se justifica únicamente en tanto que puede ser oportunamente contrastada con la realidad —o, por lo menos, con series de fenómenos observables—. Las obras de arte, en cambio, no son contrastables con realidades, aun si éstas son de alguna manera descritas por aquéllas.

La integración de lo que se ha llamado «mundo personal» o «privado» con el mundo artístico se parece a la que tiene lugar entre éste y el universo apodado «real»: tanto el mundo real como el privado o personal sirven de fundamento al artístico, pero éste posee rasgos propios no inmediatamente derivables de los anteriores.

Por «mundo personal», privado o subjetivo, no se entiende aquí el de las personas, o personajes, de que un escritor puede hablar; estos personajes y personas forman parte del mundo «real» o, como también lo hemos llamado, «externo». El mundo personal, privado o subjetivo es el del autor. Ahora bien, lo mismo que éste opera, por así decirlo, con elementos del mundo real, opera asimismo con elementos del mundo personal. Esto ha llevado a algunos a pensar que el mundo artístico es algo así como un reflejo de las opiniones o, en todo caso, de las experiencias del autor. En todo caso, tales opiniones y experiencias pueden identificarse en la obra; así ocurre, por ejemplo, con los dogmas y convicciones políticos y religiosos en *La gaviota*, de Fernán Caballero, o con la experiencia de la estupidez humana en el *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, o con el sentimiento de lo absurdo en *El extranjero*, de Camus, o con el de lo «siniestro» en el *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, etc. Sin embargo, que las opiniones o experiencias sean del autor, o de una determinada clase social a la que el autor pertenece y que puede conocer particularmente bien, no importa mayormente. Lo que importa son los modos como se incorporan a una obra de arte. Por mucho que ésta exprese, y con ello revele, la personalidad de un autor, esta personalidad no forma parte de la obra de arte salvo en el sentido de constituir un conjunto de materiales que el autor usa. El estudio de una obra de arte puede ser un punto de partida para el estudio del autor, pero la obra de arte en cuanto tal queda con ello aún intocada.

Mundo real y mundo personal son, pues, condiciones para la producción de una obra de arte y, a la vez, elementos con que ésta se halla constituida, pero no premisas que permitan derivar nada muy interesante o iluminador acerca de la obra misma. Por lo pronto, el autor de la obra lleva a cabo una selección de los elementos que tiene, por así decirlo, a mano. No cabe hablar de un «arte-verdad», porque el predicado 'es verdadero' no desempeña ninguna función en el juicio de una obra de arte. Tampoco cabe hablar, congruentemente, de un «arte-mentira». El mundo artístico tiene su espacio, su tiempo y sus circunstancias, que no son los de la llamada «vida real». El tiempo de la narración, por ejemplo, no es un tiempo real, aun si la narración lo es de un tiempo real.

¿En qué consiste, pues, el mundo artístico, y específicamente el de un escritor? La respuesta es tan simple que parece trivial: consiste en palabras.

Por supuesto que, en la medida en que las palabras están, por así decirlo, «ahí», como parte integrante de un universo cultural, arraigado en el físico-biológico y en el biosocial,[1] el escritor hace con ellas algo semejante a lo que lleva a cabo con los mundos real y personal de que se habló antes: las toma de un acervo común, que por lo demás se halla en estado de constante cambio. Algunos escritores (como James Joyce o Anthony Burgess) han intentado producir algún lenguaje distinto tanto del común como del de la tradición literaria, pero aun así se han fundado en estos lenguajes para llevar a cabo sus empresas. Un lenguaje «extraordinario» es sólo otro lenguaje, fuera de lo ordinario, que el escritor maneja como un instrumento.

¿Cómo puede decirse, pues, que el mundo de un escritor consiste en palabras? Propongo las siguientes tesis:

1. La obra del escritor, dentro de la cual se manifiesta su mundo, está hecha de palabras o, en general, de expresiones lingüísticas de un modo distinto, pero de algún modo comparable, a como una casa está hecha de puertas, ventanas, techos, umbrales,

1. Sobre este punto, véase mi obra *De la materia a la razón*, Alianza, Madrid, 1979, cap. I.

sótanos, áticos, etc. y también de un modo distinto, bien que en alguna forma comparable, a como una composición musical está hecha de notas articuladas en frases, melodías, fugas, contrapuntos, etc.

2. Las palabras son usadas para constituir sentidos, en cualesquiera de las acepciones que pueda darse a 'sentido' e independientemente de si se da de ellos una interpretación mental, ideísta, referencial, contextual, conductista o cualquier otra. Un texto es en este respecto un conjunto de sentidos.

3. De las palabras y expresiones existentes y de las que pueda forjar se destacan las que manifiestan preferencias. Éstas pueden ser, y son por lo común, psicológicamente reales, esto es, apuntan a realidades, aspectos de realidades, o relaciones entre realidades, que el autor elige entre otras posibles, pero en el texto literario aparecen como preferencias lingüísticas —que comportan las consiguientes «repugnancias»—. En las palabras y expresiones usadas se manifiesta un sistema de valoraciones y desvaloraciones lingüísticas.

4. Las palabras y expresiones se organizan en campos semánticos. Éstos tienen algunas de las características estudiadas por Jost Trier,[2] en particular lo que llama «afinidades conceptuales», formando de este modo un «todo articulado» (*gegliedertes Ganzes*) o una trama (*Gefüge*), que es precisamente el «campo verbal» o «semántico» (*Wortfeld*) o el «campo lingüístico significativo» (*sprachliches Zeichenfeld*). Pero a diferencia de estos «campos», los aquí propuestos no consisten solamente en relaciones nocionales, sino también, y sobre todo, en lo que podrían llamarse «relaciones axiológicas» determinadas por el mencionado sistema de preferencias.

5. Una pluralidad de tales campos semánticos que posea un grado perceptible de consistencia interna constituye lo que se ha llamado «un mundo». En algunos casos, este mundo caracteriza lo que el autor entiende por 'ser real', pero no es necesariamente

2. Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1931, I, especialmente la introducción, «Über Wort-und Begriffsfelder».

una concepción filosófica de la realidad, sino, a lo sumo, una especie de visión del mundo a través del lenguaje. En otros casos, no se trata de determinar lo que el autor entiende por 'ser real', sino simplemente de especificar el aspecto o aspectos reales que el autor destaca.

6. Desde este punto de vista, el mundo del escritor y el mundo lingüístico del escritor son una y la misma cosa. Sólo por razones de comodidad se dice que un autor ve el mundo de tal o cual modo. Aunque esto puede ser, según se apuntó antes, un hecho, lo único que aquí importa es el mundo que mediante el lenguaje, o el sistema de preferencias lingüísticas, el autor construye. Éste es, en abreviatura, «el mundo del escritor».

Por lo común es más fácil y expedito bosquejar esquemas que justificarlos mediante ejemplos, como es más cómodo confeccionar programas que realizarlos. En el asunto que traigo entre manos, sin embargo, ocurre más bien lo contrario: describir el mundo de un escritor es más hacedero y, en todo caso, más llevadero que disertar en general sobre la noción «mundo de un escritor». En todo caso, es más fructífero. Por estas razones, el presente libro está casi enteramente dedicado a la ejecución del programa delineado. Lo que se dice acerca de cada uno de los escritores tratados puede arrojar más luz sobre el problema que una andanada de abstracciones.

En el libro se prosigue, y refina, una idea que comencé a desarrollar al examinar la concepción unamuniana de la realidad,[3] y especialmente al estudiar cómo, y hasta qué punto, la visión de la realidad y la manipulación del lenguaje se hallaban entretejidas en Unamuno. A tal efecto estudié el papel que desempeñan algunos términos usados por dicho autor —términos como 'hondura', 'alma', 'tuétano', 'densidad', 'bulto', 'permanencia', 'sufrimiento', 'entrañas', etc.—. Ello me llevó a explorar un campo de

3. En el libro *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1957[2]; trad. ingl. con algunos cambios: *Unamuno: a philosophy of tragedy*, University of California Press, Berkeley, 1962, y reimpresión del texto castellano con varias modificaciones, en *Obras selectas*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, pp. 37-116.

conceptos estrechamente relacionados entre sí y por medio de los cuales el autor estudiado expresaba su intuición acerca de «lo que es real». La idea así iniciada, y por aquel entonces restringida a una visión del mundo filosófica, se amplió luego hasta abarcar la diversidad de campos lingüísticos que forman lo que he llamado «el mundo del escritor». En los ensayos que este libro contiene se puede ver el funcionamiento concreto de esta idea. Se podrá ver, así, que los vocablos preferentemente empleados por Calderón —'rayos', 'truenos', 'tinieblas', 'oro', 'seda', 'púrpura', 'luceros', etcétera— nos dibujan un mundo que no es ni real ni siquiera ideal, sino más bien mágico y, sobre todo, escenográfico, esto es, teatral. O que las expresiones típicamente azorinianas expresan un mundo en el cual las cosas son como ingrávidas y translúcidas, y en donde los acontecimientos no son apenas acontecimientos. El vocabulario de un autor es en este respecto fundamental. Pero lo es también el curso y el ritmo de la prosa —fluida, abrupta, equilibrada, rotunda, cortante, insinuante, pulida, mordiente, recortada, agresiva...

Dos últimas observaciones. Una, que conviene distinguir, aunque a menudo no sea nada fácil, entre el mundo de un escritor, y un posible conjunto de manierismos a los que el escritor puede sucumbir. Otra, que es posible descubrir en la obra de un escritor varios mundos. Éstos pueden estar superpuestos o hallarse en conflicto mutuo, o sucederse uno al otro de acuerdo con la evolución artística del autor. Tiendo a creer que aun en este último caso, puede descubrirse cómo, y por qué, un mundo ha sucedido al otro; salvo en casos de esquizofrenia artística, el escritor es siempre, al fin y al cabo, el mismo.

# EL MUNDO DE VALLE-INCLAN

## 1. Primeras dificultades

Todos los escritores que tienen un «mundo» ofrecen una dificultad: las voces, locuciones y frases que cabe aducir como descriptivas —y, a la vez, constitutivas— de tal mundo son tan numerosas que hay que sacrificar una buena porción de ellas. De haber una concordancia del autor y un estudio exhaustivo de frecuencias, se podría llevar a cabo una selección ordenada y sistemática. La inexistencia de tal concordancia, o de tal estudio de frecuencias, para la obra entera de Valle-Inclán obliga a proceder a una selección fundada simplemente en el sentido común, y la capacidad de percepción, del crítico. Éste espera sólo que los ejemplos oportunamente aducidos de los elementos principales que forman el mundo de Valle-Inclán sean a la vez suficientes y suficientemente ilustrativos.

A la dificultad suscitada por la abundancia se añade, en el caso de nuestro autor, la planteada por el carácter intrincado de su mundo —intrincado tanto por su evolución como por su estructura. Aunque todo autor tiene sus etapas y sus virajes —formados, además, por diversas y complejas capas—, hay sus más y sus menos. Entre los autores estudiados en esta obra, Baroja es (relativamente hablando) de los que menos; Valle-Inclán es (absolutamente hablando) de los que más.

Cabe sortear algunas de las dificultades achicando el tema. Es lo que se ha hecho en cada uno de los autores y lo que se hará asimismo en Valle-Inclán al enfocar su mundo principalmente como «un mundo esperpéntico». Pero aun así es difícil mantenerlo siempre en foco, y ello por varios motivos.

Primero, porque el mundo esperpéntico de Valle-Inclán no se

confina al manifestado en las obras que pertenecen formalmente al género, o subgénero, literario que el autor llamó «Esperpentos» —como en *Luces de bohemia (Esperpento)*; *Los cuernos de don Friolera (Esperpento)*—; se infiltra en otros muy variados escritos del autor y de algún modo culmina en *El ruedo ibérico*, no titulado, o subtitulado, «Esperpento», pero formando el más vasto y complejo «esperpento» de todos los que confeccionó el autor.

Segundo, porque el mundo esperpéntico de Valle-Inclán, sea en un sentido muy restringido o en el más amplio sentido apuntado, no se entiende a derechas salvo dentro de un contexto más amplio. Éste es el de la obra entera del autor. Para enfocarlo con alguna precisión habría que traer a colación ejemplos que incluyen no sólo el incompleto *Ruedo*, sino también sus primerísimas páginas, incluyendo «publicaciones periodísticas» muy tempranas.[1] Aunque por pura comodidad se proceda a clasificar la obra de Valle-Inclán en etapas o fases, y aunque se estime que el esperpento es una de ellas, no hay más remedio que acudir a otras en las que se gestan posteriores maneras y estilos.

Finalmente, porque cada una de las obras de Valle-Inclán es superlativamente compleja. «Si recorremos cualquiera de las obras de Valle-Inclán desde la publicación en periódicos hasta la última edición en libro —ha escrito Emma Susana Sperati-Piñero—[2] encontramos transformaciones casi siempre importantes. En muchos casos las variantes, por lo menos en apariencia, son simples y se reducen a cambios, adiciones y supresiones de palabras.[3] En otros,

1. Así, las *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, edición, estudio preliminar y notas de William L. Fichter y presentación de Alfonso Reyes (El Colegio de México, México, 1952), con el «primer cuento» titulado «A media noche», publicado en *La Ilustración Ibérica* (Barcelona, VII, n.º 317, pp. 59 y 62), y reproducido en *El Globo* (Madrid, 30 de julio de 1891) y, con el nuevo título «Los caminos de mi tierra», en *El Universal* (México, 22 de junio de 1892). Se incluyó luego —según Fichter— en las colecciones *Jardín umbrío* (1903) y *Jardín novelesco* (1905). Estos datos pueden servir como ejemplo de las variadas y complicadas vías de publicación que siguieron los escritos de Valle-Inclán.

2. *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, El Colegio de México, México, 1957.

3. El crítico señala asimismo «los cambios de puntuación, muy significativos a veces por su influencia» (*op. cit.*, p. 40, n. 1).

por el contrario, se convierten en francas refundiciones. Y alguna vez Valle-Inclán llega a introducir capítulos enteros.[4] Por otra parte, Valle solía presentar, antes de publicar una obra, fragmentos no siempre acabados de ella, como ocurre, por ejemplo, con *Sonata de otoño* y *¡Viva mi dueño!*[5] Aunque de *Tirano Banderas* nos ha llegado, en proporción, menor cantidad de material previo, podemos atestiguar en él procesos semejantes.» La complejidad aumenta cuando se tienen en cuenta los modos como Valle-Inclán usó fuentes y las transformaciones a que sometió pasajes de otros autores[6] —lo que dio lugar a discusiones sobre posibles «plagios»—.[7] Es razonable pensar que las incorporaciones, modifica-

4. El crítico da como ejemplo *La corte de los milagros*, publicada en 1927, que volvió a ser presentada en folletones de *El Sol* (octubre-diciembre 1931). Además de la ampliación de un breve capítulo (21, del libro II), luego incorporado a *El trueno dorado* (*Ahora*, marzo-abril 1936), hay cambios de títulos y de orden de capítulos (*La elaboración*..., p. 40, n. 2).

5. Según el crítico (*op. cit.*, pp. 40-41, n. 3), la *Sonata de otoño*, de 1902, «resulta en parte de la fusión de un cuento breve homónimo aparecido en *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid, 9 de septiembre de 1901) con "Don Juan Manuel" (*ibid.*, 23 de septiembre de 1901) [acerca del nombre es necesario advertir que Valle-Inclán llamó de la misma manera a "Rosarito" cuando lo incorporó a la primera edición de *Jardín novelesco* (ed. de 1905, pp. 111-170)] "Hierba santa" (*Juventud*, Madrid, año 1, n.º 1, 1.º de octubre de 1901); "Corazón de niña" (*ibid.*, n.º 3, 30 de octubre de 1901); "El palacio de Brandeso" (*Los Lunes de El Imparcial*, 13 de enero de 1902) y pasajes de "El miedo" (*ibid.*, 27 de enero de 1902)». Valga esto como solo (y último) ejemplo aquí de la complejidad en la constitución de textos, que nunca parecen alcanzar a ser definitivos, pero que, a la vez, desde su primer estado ya revelan algunas de las direcciones que van a tomar.

6. Datos sobre el asunto en Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 39-40.

7. El asunto es mencionado en todas las biografías; véase Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, nueva edición, con prólogo de F. García Pavón, Taurus, Madrid, 1966, pp. 76-77 y 198-199. Una de las más sonadas discusiones fue la suscitada por Julio Casares en *Crítica profana* (1916). A las contra-críticas del propio Valle-Inclán pueden agregarse las consideraciones de Alonso Zamora Vicente, *Las «Sonatas» de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*, Instituto de Filología Románica, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1951, pp. 76-79 y 181-182 n.; y *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Taurus (Cuadernos Taurus 117), Madrid, 1973, especialmente pp. 49-66.

ciones y transformaciones de referencia no son un mero accidente, o una serie de pasos bien contados en una especie de «camino de perfección», donde lo único que podría importar es la meta alcanzada, sino que forman parte integrante de la obra. En este sentido, la consideración sincrónica del mundo de Valle-Inclán, aun reducido a una de sus más sustanciosas tajadas, no debería ser independiente de su tratamiento diacrónico.

Todas estas dificultades amenazan con dejar paralizados los intentos de emprender una tarea como la anunciada. ¿Cómo no perderse desde el principio en semejante dédalo? Pero, a la vez, ¿cómo atreverse a hablar del mundo, o uno de los mundos, de Valle-Inclán, sin hacer ingresar su obra entera, con todos sus estados y variantes, en él?

Por fortuna, la naturaleza misma del propósito hace la empresa menos aleatoria de lo que cabría esperar. Se trata sólo de poner de relieve ciertas preferencias lingüísticas y ciertas formas de discurso rastreables en el mundo esperpéntico de Valle-Inclán. Pero este mundo está, por así decirlo, ahí, bien visible y listo para inspección inmediata, un poco al modo como lo está, según Wittgenstein, el lenguaje común y corriente. No hay duda de que en nuestra incursión en el mundo de Valle-Inclán habrá que saltarse muchas cosas a la torera. No obstante, el resultado de la empresa puede beneficiar, o cuando menos recrear, a algunos lectores. No serán seguramente los que se contentan con gustar de lo que leen sin preocuparse de si lo entienden bien, ni tampoco los que sólo se preocupan por saber si entienden a derechas lo que leen independientemente de si les gusta o no; serán probablemente los que reciben gusto de lo que leen y no les molesta a la vez tratar de entenderlo.

## 2. La cuestión de las etapas

Es común admitir que la obra de Valle-Inclán puede dividirse, o «articularse», en una serie de etapas o fases. Pero puesto que éstas no se siguen ordenadamente, sino que se sobreponen y entretejen, caben dudas al respecto. Según Antonio Risco,

> el primer problema que plantea la obra de Valle-Inclán es su resistencia a toda clasificación cronológica. No obstante, numerosos críticos y comentaristas se esfuerzan todavía hoy en someterla al rígido esquema de varias épocas, partiendo por lo general de diferencias temáticas y formales evidentes, pero que no expresan necesariamente una sucesión de pretensiones artísticas. Basta una detenida mirada al conjunto de las publicaciones de este autor para convencerse de la inutilidad de tal propósito. Valle, a lo largo de toda su vida, no sólo repite en numerosas obras personajes, situaciones, escenarios, imágenes, formas de lenguaje, sino que teatraliza algunas de sus narraciones, convierte cuentos en novelas, vuelve a lanzar unas mismas obras camufladas bajo diferente título, y a cada nueva edición corrige, suprime, añade, pule numerosos elementos. En resumen, nos encontramos con obras que ha ido elaborando en muchos años simultáneamente a otras que muestran una manera de hacer diferente.[8]

Atendiendo a estas consideraciones habrá que concluir que toda división en «etapas» o «fases» es un mero artificio.

Aun así. La utilidad, y comodidad, de una división en etapas, no puede descartarse en la medida en que nos permite ver cómo ciertos módulos artísticos particularmente cultivados en una cierta época son rastreables en otra. De esta forma, podemos distinguir entre la génesis de tales módulos y su florecimiento. Por ejemplo, podemos ver el mundo esperpéntico como la coronación de ciertos modos de pensar, escribir y describir que empezaron cuando el propio autor hacía, o creía estar haciendo, otra cosa —los «solos de violín» de las *Sonatas*, precedidas por las *Femeninas* y el *Epitalamio*, y concomitantes con *Jardín umbrío*, *Corte de amor* (que reproduce dos de las historias de *Epitalamio*), *Flor de santidad*, *Jardín novelesco*, etc. Pero con el fin de ver cómo ciertos módu-

8. Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los Esperpentos y en el «Ruedo ibérico»*, Gredos, Madrid, 1966, p. 9. El crítico no desdeña, sin embargo, toda «determinación temporal» si «se la supedita a una previa clasificación por direcciones, por propósitos artísticos. Entonces sí, considerada dentro de cada línea estética, la ordenación cronológica puede adquirir un claro sentido» (pp. 10-11).

los encajan con otros, es menester para empezar distinguir entre ellos. ¿Cuántas, y cuáles, etapas podrían adoptarse?

Una solución que se recomienda por su lacónica elegancia consiste en «dividir» la obra de Valle-Inclán en dos fases: la modernista y la esperpéntica. No veo, sin embargo, por qué, caso de admitirse —aunque fuese sólo por razones pragmáticas— etapas o fases, habría que ser tan parco. Para contrarrestar esta inútil sobriedad, cabe hacer dos cosas.

Una es multiplicar las fases como a placer. Por ejemplo, cabría distinguir las siguientes —que, salvo hacia el final, no tienen por qué ser rigurosamente cronológicas—:

1) Una fase «primaria» o «primitiva» y, desde luego, bastante estetizante de la que podrían ser ejemplos *Femeninas (Seis historias amorosas)* (1895) —donde caracolea ya (en la cuarta «historia») la «niña Chole» de las *Sonatas*—; *Epitalamio (Historia de amores)* (1897); *Cenizas* (1899).

2) Una fase explícitamente estetizante y un si no es «decadentista» en la que cabrían las cuatro *Sonatas* (todas ellas subtituladas *Memorias del marqués de Bradomín*): *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904), *Sonata de invierno* (1905); *Jardín umbrío* (1903); *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (1903); *Flor de santidad (Historia milenaria)* (1904); *Jardín novelesco* (1905, nueva edición aumentada, 1908); *Historias perversas* (1907); *Aromas de leyenda* (1907); *El marqués de Bradomín (Coloquios románticos)* (1907).

3) Una fase «bárbara», con las llamadas justamente «comedias bárbaras»: *Águila de blasón (Comedia bárbara)* (1905), *Romance de lobos (Comedia bárbara)* (1908), extendiéndose hasta *Cara de plata (Comedia bárbara)* (1923).

4) Una fase «tradicionalista» o «estético-bárbara-tradicional», con (acaso) *Una tertulia de antaño* (1908) y *Voces de gesta* (1911) más, o sobre todo, la serie de *La guerra carlista*: *Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1908-1909), *Gerifaltes de antaño* (1908-1909).

5) Una fase «burlesca», preludiada por un «módulo estético-burlesco», con *Cofre de sándalo* (1909), *Cuento de abril* (1910),

*Las mieles del rosal* (1910), y desarrollada en *La marquesa Rosalinda* (1913), *La pipa de Kif* (1919), *Farsa de la enamorada del rey* (1920), *Divinas palabras* (1920), *Farsa y licencia de la reina castiza* (1922). Cronológicamente hablando, se halla dentro de esta «fase» la debatida *La lámpara maravillosa (Ejercicios espirituales)* (1916) y *La media noche (Visión estelar de un momento de guerra)* (1917). La etapa de «burla» y «farsa» se enlaza estrechamente con:

6) La fase propiamente esperpéntica, con (acaso, de nuevo) las citadas *Divinas palabras* y, desde luego, y principalmente, *Luces de bohemia (Esperpento)* (1924), *Los cuernos de don Friolera (Esperpento)* (1925), *El terno del difunto* (1926) —más conocido como *Las galas del difunto*, el título que se le dio en la colección de «Esperpentos» *Martes de carnaval* (1930)—, *La hija del capitán (Esperpento)* (1927).

7) Una fase post (y a veces archi) esperpéntica, que gira en torno a *Tirano Banderas* (1926) —la «novela de tierra caliente»— y la serie *El ruedo ibérico*. De esta serie se publicó: *La corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1928) y (póstumamente) *Baza de espadas* (1958). El proyecto eran nueve novelas divididas en tres series, como sigue: *Los amenes de un reinado* (I. *La corte de los milagros*; II. *¡Viva mi dueño!*; III. *Baza de espadas*). *Aleluyas de la Gloriosa* (IV. *España con honra*; V. *Trono en ferias*; VI. *Fueros y cantones*). *La restauración borbónica* (VII. *Los salones alfonsinos*; VIII. *Dios, patria y rey*; IX. *Los campos de Cuba*). La mencionada *Baza de espadas* es sólo una porción de III.[9]

Esta multiplicación de fases tiene varios inconvenientes, de los que basta mencionar dos: es demasiado rígida y es cronológicamente inadecuada. Ni la «tragedia pastoril» *Voces de gesta* ni la «tragicomedia de aldea» *Divinas palabras* encajan bien en las fases donde se han insertado (¿o habrá que hablar de una subfase «ma-

9. Una reseña detallada de la estructura de *El ruedo ibérico* se encuentra en Alison Sinclair, *Valle-Inclán's «Ruedo ibérico»: A popular view of revolution*, Tamesis Books Limited, Londres, 1977, especialmente pp. 17-26; y un muy detallado análisis de los temas en José Manuel García de la Torre, *Análisis temático de «El ruedo ibérico»*, Gredos, Madrid, 1972, véanse especialmente pp. 194-241 y 263-332.

cabra»?). *La lámpara maravillosa* sigue siendo inclasificable (¿es un tratado de estética mística? ¿Una broma del autor?). Y puesto que se habla de tantas fases, ¿por qué no una «social» o «crítico-social»? ¿No entrarían en ella *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico* entero?

En vista de todo ello, es difícil resistir la tentación de prescindir de toda clase de «fases» o «etapas».

Por fortuna, cabe seguir siendo todavía «convencionalista» y «pragmático» y, además, bastante más flexible y menos complicado. Sugiero limitar las fases o etapas a tres, que podrían ser una de las dos series siguientes: *a*) etapa estetizante, etapa bárbara, etapa esperpéntica; *b*) etapa de la «estética», etapa de la «farsa» y etapa del «esperpento». En cada caso nos topamos con dificultades. ¿No es la etapa bárbara tan estetizante como la así llamada? ¿Es la farsa un preludio del esperpento o uno de sus aspectos? ¿No son estetizantes todas las fases además de ser otras cosas no menos condignas? Etc., etc. Pero al adoptar cualquiera de las dos series indicadas conjugamos la idea de que puede ordenarse, a la vez cronológica y temáticamente, la obra de Valle-Inclán sin por ello ignorar que las fases se hallan entrelazadas. Como me interesa dilucidar el mundo del autor en tanto que mundo esperpéntico —en un sentido ancho de esta expresión—, y como hay ya algo en las *Sonatas* y bastante (o mucho) en las «farsas» que nos apunta a dicho mundo, comenzaré con ellas. De este modo podremos aproximarnos sin saltos demasiado bruscos al «mundo de Valle-Inclán».

## 3. El final y el comienzo

Cuando hablamos de un autor cuya obra suponemos ya conocida —quiero decir, sin que haya grandes posibilidades de que sea incrementada con nuevos y sorprendentes inéditos—, y decimos que vamos a empezar por el principio, estamos mintiendo. En realidad, empezamos por el final.

Esto significa que, al comenzar, tenemos el final muy presente, y hasta que aplicamos a la relación entre principio y final máxi-

mas inversas a las del tipo «de tal semilla, tal árbol», «de tal chispa, tal fuego», «de tal palo, tal astilla», etc. Son más bien el árbol, el fuego y la astilla los que nos hacen reparar respectivamente en la semilla, la chispa y el palo.

Lo cual es perfectamente razonable porque sólo cuando se conoce el final se puede ver el principio de otra manera que como se vislumbraba cuando era sólo principio y no se podía saber —aunque a veces se pudiese conjeturar— qué rutas iban a emprenderse; al fin y a la postre, había siempre la posibilidad de que el autor terminara quedándose donde estaba.

Para hablar de un principio teniendo en cuenta el final y hasta para verlo «desde el punto de vista del final» no se necesita, pues, adherirse a grandiosos preceptos como «lo verdadero es el todo», en particular cuando por 'todo' se entiende «algo más que la suma de las partes». No hay inconveniente en que el todo sea simplemente la suma de las partes y siga prestándonos buen servicio para comprender mejor cada una de éstas.

Nada de esto justifica, por lo demás, que haya que aguardar a que la obra de un autor —y, deplorablemente, el propio autor— llegue a su fin para poder decir algo sensato, o interesante, sobre ella. Es también ilustrativo saber lo que se pudo decir de ella aun poco tiempo después de haberse iniciado.

Hay un ejemplo esclarecido en lo que toca al autor aquí estudiado: las palabras con que Ortega y Gasset —a quien habría que llamar acaso «el primer Ortega»— analizó y, sobre todo, lamentó la literatura confeccionada por Valle-Inclán en la *Sonata de estío*, a raíz de publicarse ésta.[10]

¿Qué dijo Ortega *in illo tempore*? Lo usual en la crítica literaria es dar una de cal y una de canto, pero todo depende de la proporción en que estén mezclados estos ingredientes. En el caso que nos ocupa, uno de ellos sobreabunda: Ortega no tiene el menor empacho en dar al autor de la mencionada *Sonata* unos cuantos palos.

Para empezar, y en contraste con la producción novelesca na-

10. José Ortega y Gasset, «La *Sonata de estío*, de don Ramón del Valle-Inclán», *La Lectura* (febrero 1904), en *Obras completas*, I (1902-1916), 1946, pp. 19-27. Las citas a continuación proceden de este artículo.

turalista o realista, en la que transparecen toda clase de «faltas» —falta de salud, de voluntad, de belleza, de honor, buen sentido y hasta dinero—, Ortega indica que Valle-Inclán ha producido una literatura «ágil» y demuestra ser un verdadero «orfebre», pero ni una cosa ni otra parecen ser dignas de perpetuarse: 'ágil' quiere decir, a la postre, «superficial», y 'orfebre', quiere decir «no literato» si queremos seguir tomando la literatura, y a quienes la producen, un poco en serio. Porque, aunque «ágil», o acaso por serlo, «la literatura del señor Valle-Inclán» es «sin trascendencia, bella como las cosas inútiles, regocijada aun en sus mujeres pálidas y en sus moribundas; galante como una charla de Versalles, llena de poderío amoroso y caballeresco, y no digo *tónica* y *reconstituyente*, porque no estaría bien». Poco se gana con semejante arte «exquisito y perfecto» cuando esto viene a decir «decadente» o «enfermizo», y no se gana más con ser un «estilista», porque esto significa que no se puede ser otra cosa.

Por cierto que Ortega y Gasset no duda que «el señor Valle-Inclán» pasó muchas horas bregando con las palabras, y esto parece ser cosa buena para la «renovación del léxico castellano» y la «valoración precisa de los vocablos». Por desgracia, cuando estas labores se multiplican y exacerban y, además, se concentran en el cultivo de un jardín minúsculo, tan primoroso como asfixiante (si no cargante), no se hacen esperar las consecuencias: el preciosismo, el amaneramiento, el retorcimiento, la retórica. «Flor de otras latitudes históricas», «hombre de otros siglos», «piedra de otros períodos geológicos que ha quedado olvidada sobre el haz de la tierra, solitaria e inútil a las aplicaciones de la industria»: he aquí algunas de las frases —un poco singulares, considerando que se trata de poner un dique a la retórica— que Ortega propina al autor de la *Sonata de estío.*

Estas delicuescencias valleinclanescas se deben, en opinión del crítico, a dos vicios muy feos. Uno es el querer ser original a toda costa a base de imitar «un arte extranjero». El otro es el empeñarse en menospreciar las virtudes cívicas y, en el buen sentido de la palabra, políticas (por no decir sociales). No prestar atención a cuanto no sea una heteróclita mezcla de refinamiento, violencia, galantería, machismo, magnificencia y posturas heroicas más o me-

nos truculentas conduce a fabricar «perlas prodigiosamente contrahechas», olvidando que hay cosas que serán un tanto aburridas, pero que son muy útiles «para los usos de la vida y la marcha tranquila de la república». Valle-Inclán se mantiene «sordo, hasta ahora al menos, al rumor de la vida próxima» (la vida de todos los días, vamos), y mantiene un «alma rezagada» que «el democratismo no ha logrado escalar», de modo que sería deseable —Ortega no lo dice, pero lo sugiere— mandar al diablo toda esta faramalla estetizante. Eso se podría lograr si «nuestro señor Valle-Inclán» perdiera «ese enfermismo imaginario y musical, ese preciosismo que a veces empalaga, pero casi siempre embelesa» (y tengo la impresión de que el crítico hubiera querido escribir: «ese preciosismo que a veces embelesa, pero casi siempre empalaga»).

En suma, Valle-Inclán es «un escritor personalísimo e interesante», pero hasta ahora «seguirle es pecaminoso y nocivo». Podría ser un gran escritor si... Ni que decir tiene, Ortega lo lee con gran «encanto» y «atención», pero... Pero ¿qué?

> ¡Pero cuánto me regocijará el día que abra un libro nuevo del señor Valle-Inclán sin tropezar con «princesas rubias que hilan en ruecas de cristal», ni ladrones gloriosos ni inútiles incestos! Cuando se haya concluido la lectura de ese libro probable [o, interpolo: ¿se quiere decir «improbable»?] y dando palmaditas, exclamaré: He aquí que don Ramón del Valle-Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta *cosas humanas, harto humanas* en su estilo noble de escritor bien nacido.[11]

11. No es éste el punto final en las consideraciones de Ortega sobre Valle-Inclán. Sólo cuatro años más tarde, en el artículo titulado «Algunas notas» (*Faro*, 9 agosto 1908; reimpr. en *Obras completas*, I, pp. 111-116), al hablar de los malos imitadores de Valle-Inclán y de Rubén Darío, Ortega escribió «Los señores Valle-Inclán y Rubén Darío tienen su puesto asegurado en el cielo, como pueden tenerle Cajal y D. Eduardo Hinojosa» mientras que «probablemente se irán al infierno —el infierno de la frivolidad, único que hay— ... los jóvenes que, sin ser Valle-Inclán ni Rubén Darío, les imitan malamente en lugar de barajar los archivos y reconstruir la historia de España o de comentar a Esquilo o a San Agustín. O se hace literatura o se hace precisión o se calla uno» —observación esta última que parece un anticipo del «Aquello de que no se puede hablar, hay que silenciarlo» proto-wittgensteiniano y que el propio autor no parece haber

Ortega no andaba desencaminado al proclamar la necesidad de cultivar y proteger en España ciertos valores; al fin y al cabo, tanto en aquella época como en la nuestra el fomento del régimen democrático en la esfera política y del serio trabajo en el área intelectual constituyen auténticos *desiderata*. Y si Valle-Inclán tenía entonces o siguió teniendo luego, escasas simpatías por las sobrias virtudes cívicas, no era en absoluto necesario seguirle por este camino. Pero nada de esto parece abonar la oposición a ciertas formas de expresión literaria, por estetizantes que fuesen —lo que el propio Ortega hubiera seguramente reconocido luego, cuando expresó su contento de que el mundo fuese lo suficientemente vario para que cupiesen en él muchas cosas. Y, aparte de esto, puede parecer algo sorprendente ahora —si pasamos como si tal cosa por encima del hecho de que desde entonces han pasado casi ochenta años— que pudiesen ponerse tales peros a un escritor que, como escritor, y sin tener en cuenta más que su «literatura», resultó ser el crítico más feroz de todo lo podrido, infecto y canceroso que pudiese haber en España. Pues aunque la «crítica social» de Valle-Inclán se manifestó claramente sólo más tarde, ¿no podían verse ya en las *Sonatas* indicios de un modo de ver la realidad que consiste en descoyuntarla y en permitir exhibir la gangrena subyacente?

Pues la verdad es que no, y que en eso no hay manera de escapar al llamado «círculo hermenéutico»: el todo se entiende por las partes que lo constituyen, las cuales se entienden por el todo. En la etapa más preciosista y estetizante, inclusive, si se quiere, más «malsana» y «mórbida», de Valle-Inclán apuntan rasgos que no se agotan en el amaneramiento, pero ¿cómo podían

---

tenido siempre en cuenta. Bastante más tarde en ocasión de comentar (y vapulear) *El obispo leproso*, de Gabriel Miró (*Espíritu de la letra*, 1927; reimpr. en *Obras*, III, pp. 544-550), Ortega habló del «arte admirable» de Valle-Inclán (y Galdós, Valera, Baroja, Azorín), y algo después, en un artículo titulado «La estrangulación de *Don Juan*» (*El Sol*, 17 de noviembre de 1935; reimpr. en *Obras*, V, pp. 242-250), escribió que «El *Don Juan Tenorio* pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se lo proporcionó llamándolo "esperpento"».

verse fuera de un contexto que a la sazón no existía aún, o que inclusive pudiera muy bien no haber existido jamás? Después de todo, habría sido posible que Valle-Inclán hubiese quedado permanentemente anclado en un tipo de literatura que recibió las inculpaciones resumidas por Amado Alonso con los nombres de «preciosismo, inhumanidad, insinceridad ideológica, préstamos».[12] Por tanto, no es una paradoja concluir que en el caso de que Ortega hubiese tenido razón, el hecho es que «ya no la tiene».

## 4. Escamoteo de la realidad

En las *Sonatas* y obras colindantes parecen darse cita todos los devaneos, delicuescencias, manías, y hasta chifladuras, del esteticismo, del preciosismo, del decadentismo, del simbolismo y del modernismo. No importan las «almas» o lo que haga sus veces, sino los gestos, y a veces simplemente un esbozo o perfil de éstos. Pues aunque Valle-Inclán escribió luego, en *La lámpara maravillosa,* al hablar de «cuando era mozo» y «la gloria literaria y la gloria aventurera» le «tentaron por igual», que «no admiraba tanto los hechos hazañosos como el temple de las almas», la verdad es que este temple sigue siendo un «gesto», a diferencia de un hecho o una hazaña. Maneras, cadencias, frases, ritmos, artificios verbales, transposiciones literarias, trucos estilísticos; en suma, un cúmulo de «juegos de prestidigitación» y una dosis respetable de «magia verbal» mediante los cuales, según ha escrito Enrique Anderson Imbert, Valle-Inclán consiguió, o trató de, «escamotear la realidad», de suerte que con ello «desaparecían los objetos de la vida común y, sustituyéndolos, aparecían otros artificiales. Magia con trucos, pero magia. Magia verbal que con movimientos rápidos mutaba la naturaleza en jardín, la vida en museo artístico,

12. Amado Alonso, «Estructura de las sonatas de Valle-Inclán» en *Materia y forma en poesía,* Gredos, Madrid, 1955, pp. 257-300. El autor no se propone «intentar un descargo de las inculpaciones circulantes», porque le interesa ante todo poner de relieve los «inventos literarios» de Valle-Inclán. Al ensayo citado hay que añadir «La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán», *op. cit.*, pp. 313-369.

la acción en danza, la historia en tapiz ...».[13] Por eso, por ejemplo, «lo que hace tan difícil que veamos los adentros de Bradomín en los momentos en que enfrenta la muerte es que todo él se hace piedra preciosa irisada en espectros estéticos».[14] Por el momento, pues, pura superficie de «prosas profanas» hasta que llegue el momento de encontrar «otra realidad secreta, recóndita».[15] Ahora no parece haber dudas: todo, inclusive la muerte, es un «espectáculo». Un «espectáculo bello», claro, porque de eso se trata: de belleza, y no de ideas, emociones o conflictos humanos. Con todo lo demás —la fantasía, el efectismo, las imágenes, las comparaciones, los espejismos, los colores, Botticelli, el Aretino, Barbey d'Aurevilly, Casanova, Merimée, Rostand, etc.— que es casi obligatorio traer a colación.

¿Se halla el mundo «asonatado» de Valle-Inclán, preciosamente arropado en sí mismo, o constituye, con o sin intención del autor, un paso hacia, y un anticipo de, su mundo esperpéntico? Me inclino por esta última opinión, pero antes de que el contexto de la obra la haga aceptable, debe examinarse brevemente ese «primer mundo», que resulta de cierto número de preferencias y repugnancias.

Muchos son los pasajes que cabría aducir como testimonio de tales preferencias y repugnancias, que son reales en el sentido de ser, para un escritor, lingüísticas. Y hay posibles largos repertorios de voces al efecto.[16] Aquí nos limitaremos a reproducir, por lo pronto, tres pasajes de las *Sonatas*,[17] elegidos —realmente— al azar.

13. Enrique Anderson Imbert, «Escamoteo de la realidad», en *Realidad*, Buenos Aires, vol. IV, n.º 10 (julio-agosto, 1948), p. 53.
14. Art. cit., p. 48.
15. Art. cit., p. 53.
16. La obra de Alonso Zamora Vicente, *Las «Sonatas»* etc., antes citada contiene muy sugestivas listas.
17. Cada autor requiere un modo de presentación adecuado, que corresponde al carácter de su «mundo». Estimo que el mundo de Valle-Inclán puede presentarse, según indiqué en las «Palabras preliminares», de una forma concentrada y hasta elíptica. En virtud de ello, y sin olvidar un mínimo de «carga empírica», he tratado de reducir las referencias textuales a un nivel razonable. Además, en vez de referirme a los textos, que

Primero:

En todo me ayudaba aquello de ser inglesa la fragata y componerse el pasaje de herejes y mercaderes. ¡Ojos perjuros y barbas de azafrán! Yo, contemplando sus pugilatos grotescos y pueriles sobre la cubierta de la fragata, he sentido un nuevo matiz de la vergüenza: la vergüenza zoológica. ¡Cuán diferente había sido mi primer viaje a bordo de un navío genovés, que conducía viajeros de todas las partes del mundo! Recuerdo que al tercer día ya tuteaba a un príncipe napolitano, y no hubo damisela mareada a cuya pálida y despeinada frente no sirviese mi

---

se mencionan en el párrafo siguiente, con la correspondiente paginación, he indicado sólo y únicamente, y en el cuerpo del ensayo, los títulos de la obra de la cual procede la correspondiente cita. En algunos casos he introducido, entre comillas, expresiones (cortas) usadas por Valle-Inclán sin indicar la obra en que aparecen; los escritos de Valle-Inclán no son tan numerosos, ni su organización interna (a diferencia de su composición) tan complicada o inaccesible para que no puedan comprobarse fácilmente estas referencias. Los textos de que me he servido son principalmente los que figuran en la edición de *Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán*, Plenitud, Madrid, 2 vols., 1952, con prólogo de Azorín. Estas *Obras* no son completas y hay que agregar a ellas las *Publicaciones periodísticas ... antes de 1895*, mencionadas *supra*; *Femeninas*, *Epitalamio*, con introducción de Antonio de Zubiaurre, Espasa-Calpe, Madrid, 1978; *Baza de espadas*, Ahr, Barcelona, 1958, y *El trueno dorado*, Bruguera, Barcelona, 1981, partes del tomo III (inacabado) de *El ruedo ibérico*. En 1899 se publicó *La cara de Dios. Novela basada en el célebre drama de don Carlos Arniches, por don Ramón del Valle-Inclán*, La Nueva Editorial de J. García, Madrid. Es una voluminosa «novela por entregas», reeditada, con prólogo, por el doctor Domingo García-Sabell (Taurus, Madrid, 1972); Valle-Inclán no la incluyó en la edición que él mismo preparó de sus *Obras* —con el título de *Opera omnia*— y a los efectos que nos mueve puede prescindirse de ella. Es legítimo, sin embargo, que historiadores y críticos de la literatura examinen dicha obra para ver si desempeña o no un papel en el conjunto de la producción literaria de Valle-Inclán. Gacía-Sabell encuentra en «el tremebundo folletín» *La cara de Dios* lo que considera como interesantes y curiosas relaciones, y anticipaciones, tanto en lo que toca a las *Sonatas* como a las «Comedias bárbaras» e inclusive los «Esperpentos», *op. cit.*, pp. 20-21. Sobre este aspecto no muy conocido, y para Vallell-Inclán posiblemente no muy digno de conocerse, de su obra, véase Alonso Zamora Vicente, *Valle-Inclán novelista por entregas*, Taurus (Cuadernos Taurus 117), Madrid, 1973.

> mano de reclinatorio ... Había gente de toda laya. Tahúres que parecían diplomáticos, cantantes con los dedos cubiertos de sortijas, abates barbilindos que dejan un rastro de almizcle, y generales americanos, y toreros españoles, y judíos rusos, y grandes señores ingleses.

Segundo:

> Yo sentí alzarse dentro de mi ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia. ¡Soberbio duque de Alba! ... ¡Magnífico Hernán Cortés! ... Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar.

Tercero:

> Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto de las grandes catedrales, y aún en los tiempos de la guerra me hubiera contentado con que lo declararan monumento nacional.

Quien no vea la ironía subyacente en estas «declaraciones», mejor que no siga leyendo. La ironía va encaminada a poner de relieve que no se habla de un mundo real; la realidad —la que fuera— ha sido deliberadamente escamoteada para hacer resaltar otro género de realidad, construida con palabras. Defender la tradición por estética es defender por estética lo que sea —en el caso presente son, entre otras cosas, las viejas catedrales y la violación de doncellas, pero podrían ser las naves espaciales o los (ahora menos) misteriosos anillos de Saturno—. El «tono» de los pasajes citados revela menos las opiniones, más o menos arbitrarias, del autor, que las «realidades construidas mediante el lenguaje» que el autor quiere destacar.

Estas «realidades» —para seguir usando este vago vocablo— son muchas, y los términos usados para describirlas o, mejor evo-

carlas, son superabundantes, ¡y cómo no van a serlo en quien se revuelca en el infinito mundo de las sensaciones vívidas y trata de poner en marcha recursos verbales no soñados por los autores titulados «realistas» entre otras razones porque se suponía, aun si no fuese enteramente cierto, que tales autores eran incapaces de evocaciones y sueños! Viejas catedrales, opulentos palacios, lóbregas cuevas, santos barbudos, crueles guerrilleros, lánguidas princesas, niñas ardientes, candelabros de plata, fuentes sollozantes, almenados muros, rosáceos laureles, voces apagadas (o robustas), pendones de seda, rostros delicados (o arrugadísimos), manos blancas como hostias, rizados encajes, paños litúrgicos, mirtos seculares, pálidas abadesas, santas arrepentidas, retorcimientos, murmullos, desmayos... la lista es abrumadora, pero todas las expresiones van formando una muy peculiar «tabla de valores». Entre los valores positivos figuran el color, la violencia, la languidez, el perfume, la superstición, la brujería, la santidad, el pecado, la aristocracia, la perversidad, con el consiguiente acompañamiento de reyes poderosos, mendigos, abates refinados, majas desgarradas, princesas, monjas, prostitutas —todo en contraste—. Entre los valores negativos hay la razón, el sentido común, el trabajo, la clase media, los ingleses (salvo, bien entendido, «los grandes señores ingleses»), los burgueses, los burócratas —todo en medianía—. A poco de adentrarnos en ese abigarrado mundo podemos prever casi todas las valoraciones (y desvaloraciones) de Valle-Inclán: si alguien va suntuosamente arropado, está muy bien, y si va cubierto de harapos, lo mismo (aunque tal vez un poco menos); pero si lleva ropa modesta y limpia empieza a resultar sospechoso. Si alguien peca y se arrepiente (o, lo que es aún mejor, ambas cosas a un tiempo), albricias, pero si no hace ni lo uno ni lo otro, ¿qué puede hacer que merezca siquiera la pena hablar de ello? La extremada cortesía, bien; y la brutal violación también, pero la simple urbanidad y el mero respeto son, como dicen en los Estados Unidos de Norteamérica, «un no-no».

Todo lo positivo aparece como contraste —exactamente opuesto a la mediocridad, la cual no se puede llamar «áurea», porque es más bien plúmbea—. En todo lo positivo hay una mescolanza de lo supremo con lo ínfimo, de lo delicado con lo violento, de lo

religioso con lo profano. Los contrastes abundan: para refrescar una noche de pecado, preferentemente incestuoso, nada mejor que una misa al rayar el alba; de la cama (¿o habría que decir de la otomana?) al altar no hay más que un paso. Si no hay mujeres, rezaremos el rosario. Las princesas tienen a veces aire de manolas, y viceversa. La ternura emerge de la crueldad. Se descansa de Dante para leer al Aretino; de Pascal para sumergirse en Voltaire. La palidez de cera se destaca sobre el luto del ébano. Se exaltan cruzadas con palabras escépticas. Los palacios se yerguen junto a aplastadas chozas. Nunca el término medio, el que atraía, según Valle-Inclán, a Galdós —a «Don Benito, el garbancero»—. Lo peor que le puede ocurrir a uno es ser trabajador, honrado, cumplidor, razonable; mejor es ser místico, incrédulo, santo, violador de doncellas y, sobre todo, artista.

¿Qué mundo es ése además de ser el mundo del preciosismo y del esteticismo? Es el mundo de la leyenda frente a la historia, de la fantasía frente a la mal llamada «realidad». En la leyenda y en la fantasía se cumple la condición que, en sus tiempos existencialistas, había establecido Sartre como representación, ejemplo o testimonio del «Ser para Sí»: ser lo que no es, y no ser lo que es.

Nada de esto lleva a concluir que la literatura resultante sea azarosa. En todo caso, el azar, lo mismo que la ambigüedad, están en Valle-Inclán perfectamente calculados. No es fácil sacar el ovillo de los muchos hilos con que está trenzada *La lámpara maravillosa* ni saber hasta qué punto deben interpretarse literalmente algunas de las confesiones (y confusiones) del autor, pero no hay duda de que éste lleva a cabo en dicha obra un interesante autoexamen que resulta ser en gran parte autocrítico. Al declarar que no admiraba «tanto los hechos hazañosos, como el temple de las almas» Valle-Inclán indicó que «este apasionado sentido» le «sirvió, igual que una hoguera, para purificar» su «disciplina estética». Es seguro, pues, que Valle-Inclán describía un mundo que era a la vez el principio y el fin de un riguroso entrenamiento:

> Me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas. Azoté sobre el alma desnuda y sangrienta con cíngulo

> de hierro. Maté la vanidad y exalté el orgullo. Cuando en mí se removieron las larvas del desaliento, y casi me envenenó una desesperación mezquina, supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado del Demonio. Salí triunfante del antro de las víboras y de los leones. Amé la soledad y, como los pájaros, canté sólo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchaba se hizo contento. Pensé que estando solo podía ser mi voz más armoniosa, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor.

Si no otra cosa, los «solos de violín» de las *Sonatas* le permitieron sustraerse a la «baja contaminación» del lenguaje que otros sufrieron; nada de «francés mundano, inglés de círculo y español de jácara». Le permitieron reanudar una tradición por la que la lámpara maravillosa había ardido y alumbrado. «Toda expresión de belleza —escribe Valle-Inclán al final de *La lámpara maravillosa*— es un divino centro que engendra infinitos círculos.» ¿Por qué, pues, considerar que se situó al comienzo en un mundo acaso refinable al infinito, pero destinado al estancamiento? Aun sin habérselo propuesto, el «preciosismo esteticista», llevado a sus últimas consecuencias, podía producir el siempre interesante resultado de salir los tiros por la culata.

## 5. El mundo como farsa

Tan extremoso es Valle-Inclán en su escamoteo estético de la realidad que casi nada de lo que describe puede tomarse como una representación de ella; hay que tomarlo más bien como una deformación.

Las deformaciones de la realidad pueden ser de dos clases: o idealizaciones, o caricaturas. En Valle-Inclán las cosas tienden desde el principio a marchar por este último camino. Manuel Durán ha reparado en que es posible hallar «rasgos esperpénticos» inclusive en las primeras obras de Valle-Inclán, si bien, agrega, la etapa de formación del esperpento puede precisarse cuando el estilo de

Valle-Inclán cambia de signo, entre 1917 y 1922.[18] Estos rasgos se comprenden en función de la deformación de la realidad a fuerza de artificio. Es todavía asunto a debatir si hay o no en las primeras obras de Valle-Inclán rasgos esperpénticos, pero estas obras van estableciendo la condición sin la cual el esperpento difícilmente podría florecer: la farsa.

Uno se pregunta si por esos tiempos Valle-Inclán tenía plena conciencia de que se estaba encaminando hacia la farsa, y la respuesta es que probablemente sí. ¿A qué vendría, si no, jactarse de ser un carlista volteriano, un anarquista amante de las tradiciones seculares? En todo caso, con conciencia o sin ella, Valle-Inclán construía un mundo a base de «des-realizar» otro, el que se cree «real» y «existente». En vez de evadirse simplemente de la realidad, procedía, primero, a escamotearla, y, luego, a descoyuntarla.

«El mundo como farsa» podría ser el lema de la «segunda fase» en la obra de Valle-Inclán. Pero la deformación del mundo, que posteriormente iba a alcanzar el rango de una especie de «sistema», es aquí todavía una forma de juego: un juego más o menos «modernista»:

Esa musa grotesca
ya no digo funambulesca
que con sus gritos espasmódicos
irrita a los viejos retóricos
y salta, luciendo la pierna,
¿no será la musa moderna?

escribe en *La pipa de Kif*. Y en *Farsa y licencia de la reina castiza*, la cosa es clara como el agua:

Mi musa moderna
enarca la pierna,

18. Manuel Durán, *De Valle-Inclán a León Felipe*, Finisterre, México, 1974, cap. 3, pp. 49-73. También, del mismo autor: «*La pipa de Kif*: del modernismo al esperpento», en A. Zahareas, ed., *Ramón del Valle-Inclán: Analysis of his life and works*, pp. 467-478, y «Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco», *Papeles de Son Armadans*, CXXVII (octubre 1966), páginas 109-131.

se cimbra, se ondula,
se acomba, se achula,
con el ringorango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás,

detrás, o después, de lo cual imaginamos que empieza a levantarse el telón en medio de la rechifla general, posiblemente coreografiada por el autor.

Este autor (o poeta) deja a otros (autores o poetas) que sollocen a su gusto «sobre los cuernos de la lira»; él «rima su bella mentira» con «el ritmo de las piruetas». Por si fuera poco, hace piruetear verbalmente a sus personajes. En *La marquesa Rosalinda* —«marquesa» y, además, «Rosalinda»; demasiada guasa para un preciosista estricto—, Colombina clama:

Señor... Señor... Que haya burlado
con tanto arte
a Pierrot por este malvado,

y Arlequín, que está en el teatro y que no hace otra cosa que teatro, dice (por lo demás muy juiciosamente):

Esto se dice en un aparte.

No Arlequín, sino Pierrot, parece luego tener a su cargo la tarea de deshinchar el globo y vaciarlo de todo posible dramatismo; cuando el primero dice:

Oye el relincho lastimero
que estremece el jardín real,

el segundo advierte:

Parece el fuelle de un herrero
sentimental.

La «bella mentira» apela a motivos fisiognómicos. En *Farsa y licencia de la reina castiza*, se entretejen —como ocurrirá a menu-

do más tarde, en los «Esperpentos» y en *El ruedo ibérico*— los animales y los seres humanos, fundidos en una grotesca zoología:

*Sólo quedan en la rotonda*
*el manolo y Mari-Morena*
*Él como un gallo hace la ronda*
*Y ella ríe de la faena,*[19]

o bien:

*El talle ondulante,*
*con ondulaciones*
*de gata, y pimpante*
*ritmo de tacones*
*huye la azafata*
*y su risa fresca*
*en la escalinata*
*trina picaresca,*

cuando los propios seres humanos no son animalizados:

*Gran rotonda, dos damas caducas*
*agrupadas al pie del brasero,*
*picotean con pico agorero*
*temblorosas las tuertas pelucas,*

lo que es aún más obvio en:

*Lucero se previa con toses de guapo*
*ríe la comadre feliz y carnal*
*y un temblor cachondo le baja del papo*
*al anca frondosa de yegua real.*

Por lo demás, los animales parecen estar comentando las idas y venidas de los seres humanos, como en estas «acotaciones» de *La marquesa Rosalinda*:

19. Las «acotaciones» en verso se imprimen en cursiva, aun si aquí, lo mismo que en los «Esperpentos», «acotaciones» y «diálogo» se hallan estrechamente fundidos.

*Un manolo y una azafata*
*conversan bajo los negrillos*
*del jardín, y dan serenata,*
*en el fondo, ranas y grillos*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Nota de silencio. El pavo real*
*abre su abanico al sol vesperal.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Con juegos y risas se alegra el jardín.*
*Las meninas corren tras el bululú*
*que entre sus jorobas bota danzarín,*
*y el sapo modula su hepática u.*[20]

Y así sucesivamente, en un parejo tono de alegre e irónica farsa. Van desapareciendo, si no se han esfumado ya, los grandes gestos señoriales, los misteriosos ritos de las misas negras, los ardores tropicales, las inocentes vírgenes, los placeres perversos, la sangre gloriosamente derramada. O si todavía asoman, cambia su figura. Bajo la luz de las candilejas van y vienen, perfilándose sobre las cambiantes decoraciones, los personajes de un nuevo mundo: el de la burla. Un universo caballeresco y pantorrillesco, con amores de bambalinas y falsas cuchilladas. El descoco. La caricatura. La farsa.

Todo sirve al efecto. Otro ejemplo (entre mil): el contraste entre Francia y España. Es, en parte, el contraste entre la Francia de Rubén Darío, donde:

al eco de las Risas y los Juegos
su más dulce licor Venus escancia

(que uno se pregunta de dónde Darío la sacó, aunque uno se lo imagina), y una España no menos fantasmagórica, pero decididamente teatral, burda, populachera, negra, pomposa y calderoniana. El pertinente contraste, que no es realmente contraste, sino un juguetón toma y daca, aparece en uno de los diálogos entre Arlequín, Amaranta y Rosalinda:

20. Para la «animalización» en *El ruedo ibérico*, véase José Manuel García de la Torre, *op. cit. supra*, pp. 333-346.

ARLEQUÍN: Soy de Bergamo, viví en Venecia,
pero años hace vuelo a placer.
París me ha dado lo que más precia:
deudas, maestros y una mujer.
ROSALINDA: ¿Y la dejasteis abandonada?
ARLEQUÍN: Lleva coraza bajo el corpiño
y no la quiebra con su lanzada
Amor, que tiene brazo de niño.
A vuestra España, devota y vieja,
para mi ensueño pido fortuna,
y cuchilladas ante la reja
y serenatas bajo la luna.
ROSALINDA: Pensad que es tierra muy cristiana,
donde las viejas hacen la cruz
cuando galana capa de grana,
rozando el muro, pasa el trasluz.
AMARANTA: Aquí no danzan amores griegos
en los jardines, bajo los lauros.
ROSALINDA: Aquí las ninfas no hacen sus juegos
de cabalgatas en los centauros.
AMARANTA: Aquí no vuelan, tras los ramajes,
furtivos besos del Trianón.
ROSALINDA: Con los ramajes de los boscajes
aquí hace hogueras la Inquisición;

y un poco después:

ARLEQUÍN: . . . . . . . . . . . . . . . . .
Las bocas rojas, los senos frescos,
cantan versos de pies latinos
viejos abates madrigalescos,
a un tiempo doctos y libertinos.
Y si meriendan bajo la viña
lindas marquesas y rubios pajes,
Eros preside la alegre riña
que suelta lazos y arruga encajes
. . . . . . . . . . . . . .

a todo lo cual (y más) responde

ROSALINDA: Ni a Diana vimos en la floresta
ni a Pan buscamos bajo la parra.
Por estos pagos, para hacer fiesta
basta el rasgueo de la guitarra.

Salvo que todo acaba por estar, para mayor entretenimiento y regocijo del público, revuelto y mezclado. Al principio, Rosalinda está segura de que la venganza de su marido no va a llevar la sangre al río; al fin y al cabo:

Teólogo de amores, amigo de abates,
galán en Versalles, paje del Rey Sol,
el Marqués sonríe de los disparates
y de los maridos del Teatro Español.

Pero en los propios jardines de Versalles se oyen de pronto sones de guitarra; las marquesas rompen a hablar con desgarro; el escéptico marqués se hace calderoniano. Rosalinda, preocupada, tiene que confesarlo:

Pues así no podemos seguir. A mi marido
le entró un furor sangriento que nunca había tenido.
¡No sé qué mal de ojo le hicieron en España!
¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!
¡Son los autos de fe que hace la Inquisición
y las comedias de Don Pedro Calderón!

aunque pudiera ser que se debiera a otra cosa, asuntos del estómago, como sensatamente apunta Arlequín:

Yo mejor lo atribuyo al cambio de manjares:
la sobreasada de las islas Baleares,
el marisco gallego, que es de tanto deleite,
y ese queso manchego, tan metido en aceite,

etc., etc., sobre todo si se mezcla con pimentón de Francia: íntima unión del pimentón galo con el rancio y espeso vino hispánico. Al fin y al cabo, el autor confiesa que:

Olor de rosa y de manzana
tendrán mis versos a la vez,
como una farsa cortesana
de Versalles o de Aranjuez.

Farsa en la que:

Versalles pone sus empaques,
Aranjuez sus albas rientes,
y un grotesco de meriñaques,
don Francisco Goya y Lucientes.

Con todo lo cual (y más) la burla y la farsa no pueden ser mayores. Las infusas intrigas internacionales contribuyen a la caricatura. En *Farsa y licencia de la reina castiza*, el Gran Preboste dice:

¿. . . . .
porque la Reina se comprima
van a echar carne en el puchero?
Sin las intrigas de Inglaterra
no se moviera aquí una paja;
yo conozco mucho mi tierra,
pero el oro inglés la trabaja.
Hoy tenemos ya puritanos
que hablan en contra de los toros
de los garrotines gitanos
y nuestra indolencia de moros.
Puritanos que a toda hora
sacan a cuento la moral,
sin comprender que es la Señora
una Reina meridional.
Esos tontos de mojigata
pretenden un grano de anís:
¡Que tenga la sangre de horchata
la Señora, como una miss!

En conclusión, si hay contraste es el de lo burlesco, no el de lo estetizante, como ocurría en las *Sonatas*. Doña Estrella, en *La marquesa Rosalinda*, confiesa que siente «en el alma un descon-

suelo». Más práctica, la dueña le advierte «¡Qué tarde vamos a llegar!», a lo que doña Estrella rubendarianiza suspirando:

¡Quién fuera pájaro del cielo
para volar, volar, volar!

Dentro de la farsa van emergiendo temas y motivos nada indignos de lo que va a ser, ya muy pronto, el esperpento. Así, las volteretas que dan las cosas y las personas:

*La linda Marquesa con su meriñaque*
*parece una rosa vuelta boca abajo,*

y el vuelo y revuelo de personas y cosas, con esta «acotación» en *Farsa y licencia de la reina castiza*:

*Revolante el suelto manteo*
*y al aire el tricornio, un sopón*
*salta a la arena del paseo*
*con flexible genuflexión,*

por no decir nada de la baraúnda de tipos, que, como vimos, se anticipaba ya en las *Sonatas* —tipos apiñados en un rincón de esa Gran Farsa del Mundo—. En *La marquesa*, Polichinela se encarga de hacer el inventario:

Ahora estaba en la carreta
soñando que era derecho,
cuando descubro en acecho
tras de la galga a un bayeta.
Y tras él una tapada,
y una dueña y un mostense,
y Maritornes, preñada
del bayeta complutense.
Y un Don Diego presumido,
y un capitán jurador,
y un cornudo consentido,
y una moza de partido
que hizo feria del honor.

Y un petimetre almizclado,
y un abate excomulgado
revolante el vericú,
entre dos encomenderos
    peruleros,
más dulces que el alajú,
que pretenden marquesados,
    con ducados
    del Perú.
Y fulleros despechados,
y escuderos sin escudos,
y caballeros desnudos
con los escudos pintados.

Comparado con todo eso, no pocos espectáculos modernos, con pretensiones de alto descaro e impudencia, parecen ser fiestas de fin de año organizadas por un colegio metodista. Salvo, sea dicho en honor de Valle-Inclán, la gratuita violencia.

Aquí y allá parecen predominar aún dos propósitos: la creación de lo bello en la farsa y la presentación pictórica —o pictórico-teatral— del mundo. Si en *La marquesa*:

*Cruzan las damas la arboleda*
*los lindos rostros asustados,*
*temblante la falda de seda*
*prendida en los dedos rosados,*

a la vez:

*Flotante capa, amplio sombrero,*
*un embozado se desliza*
*por el jardín, que se estiliza*
*al modo de Alberto Durero.*

Pero dentro de estos propósitos saltan aquí y allá motivos e imágenes esperpénticas. Cuando

*El Marqués d'Olbray,*
*viejo repintado,*
*aparece como*
*si fuese evocado*

ya estamos en presencia del tipo del fantoche. Con Pierrot, «trágico a fuer de ser grotesco» y en cuyo «rostro carnavalesco» se pinta «una mueca de ultratumba», empezamos a saludar lo que en el esperpento resultará tan familiar: la realidad del individuo, definida por un gesto. Como, también en *La marquesa*, los «dos matantes» que se «hablan de quedo» con «los ojos agitanados tras el embozo», se van adelantando y el resultado son perfiles, gestos, jaques y empaques. Y el vocabulario se va esperpentizando poco a poco, y a veces no tan poco a poco: en solo tres versos hay un Pierrot que se va «bamboleante», bajo una «luna espectral» y su cara, «cubierta de cal», toma «un relieve alucinante». El gesto se reduce a veces a aspaviento; todo se mueve como en una comedia de fantoches. En la misma obra:

*Abriendo los brazos*
*corre una menina*
*revuelan sus lazos*
*al viento, en volina*

El movimiento se congela, tanto en las preciosas damiselas como en las viejas gatas. Si:

*Al irse el farsante sale la madama*
*un poco anhelosa la respiración,*
*pueril y divina la boca de llama,*
*y un dedo posado sobre el corazón*

también, como dice Arlequín, al referirse a «la quitañona dueña de Rosalinda»:

Viéndola hacer cruces sobre la boca,
con la mano de sombra, ligera y fatua,
y remilgarse toda bajo la toca,
un momento ha quedado como una estatua.

Con todo esto, que no es poco, y por esto le he dedicado más páginas de las que una representación «concentrada» parecía requerir, estamos ya en el mismo umbral del «mundo de Valle-Inclán» que estoy tratando de configurar.

## 6. Mundo de muñecos

Decir que Valle-Inclán pasó «de la farsa al esperpento» no equivale a sostener que en un punto muy precisamente determinado en la evolución de su obra literaria —y de su particular «talante»— el género llamado «esperpento» sucedió a otro llamado «farsa». La mayor parte de los críticos admiten que los dos géneros, o subgéneros, se hallan imbricados. Según ya indiqué, Manuel Durán ha hablado de la formación, invención y desarrollo del esperpento a lo largo de un período de cinco (o seis) años, de 1917 a 1922 aproximadamente, pero la formación fue, al parecer, tan continua, que no se pueden encontrar fronteras bien definidas entre esperpento y farsa. Emma Susana Speratí-Piñero ha dado razones muy persuasivas para demostrar que

> *La cabeza del dragón*, editada en 1914, aunque posiblemente data de 1909, es ya un paso muy próximo al esperpento, hecho que no debe extrañarnos, pues la esperpentización con muchas de sus características esenciales se encuentra ya en obras tan tempranas como *El resplandor de la hoguera*, *Gerifaltes de antaño* y *Una tertulia de antaño* ... Y es un paso muy próximo, si no definitivamente en cuanto al tono, sí en cuanto al bosquejo de la teoría esperpéntica, no sólo por la imagen deformada de los caballeros, sino también porque está pensada para muñecos y la intención es, a su manera, marcadamente crítico-didáctica ... Que Valle sintió el estrecho parentesco de *La cabeza del dragón* con obras posteriores más evolucionadas se ve claramente en el hecho de que la incluyera, con *Farsa y licencia de la reina castiza*, en *Tablado de marionetas*, donde añade el muy intencionado adjetivo *infantil*, tan intencionado, en verdad, que lo único *infantil* sería tomarlo al pie de la letra.[21]

Ahora bien, el que se manifieste en Valle-Inclán, desde muy temprano, pero en particular desde lo que se ha considerado aquí

21. Emma Susana Speratí-Piñero, *De «Sonata de otoño» al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*, Tamesis Books Limited (Colección Tamesis, serie A, monografías XI), Londres, 1968, p. 45.

como la etapa de la «farsa», una tendencia que desemboca, casi «naturalmente», en el esperpento (y en lo que cabría llamar inclusive «superesperpento») no impide que haya diferencias apreciables entre el período preesperpéntico y el formalmente esperpéntico.

Una diferencia importante es ésta: aunque en la farsa, y aun en la prefarsa, pululan elementos esperpénticos, el esperpento como tal no es una farsa. Es cosa muy seria, y a lo más que se parece es a una purga o, si se prefiere un vocablo de más alta alcurnia, una catarsis. Valle-Inclán describe (o construye) el mundo como esperpento con evidente fruición, como si paladeara cada una de las palabras de su picante condimento literario, pero por debajo de la degustación late un espíritu protestatario y contestatario. Parece que lo mejor que podría ocurrirle a ese esperpéntico universo que nos describe es que una día dejara de merecer este adjetivo. El «esperpento» tiene ánimo suicida; a lo que aspira es nada menos que a su propio fin.

Los latigazos de Valle-Inclán hay que tomarlos en serio. Valle-Inclán no exhibe, por lo general, y literalmente, un talante redentor. Es cierto que alguna vez manejó directa y abiertamente el látigo verbal, como cuando escribió los versos:

¡Indio mejicano que la Encomienda tornó mendigo!...
¡Rebélate y quema los trojes del trigo!
¡Rebélate hermano!...
Indio mejicano,
mano en la mano
mi fe te digo:
lo primero
es colgar al Encomendero,
y después sembrar el trigo...[22]

lo que parece formar parte de un programa anunciando *Tempestad sobre México*, de Eisenstein, o ser versos para el suplemento dominical de un periódico más o menos faísta. Pero esto no es lo

22. Publicados en *El Mundo*, México, en 1922 y citados por García-Sabell, *op. cit. supra*, p. 24.

común, ni tiene la amplitud y el empaque, y casi sagrado resplandor de los versos nerudianos:

Sube a nacer conmigo, hermano

Dáme la mano desde la profunda

zona de tu dolor diseminado,

que terminan en las casi sacramentales invocaciones:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.[23]

Si Valle-Inclán no aspira, por lo común, directa y abiertamente a enderezar entuertos, hace lo posible para que no quepan dudas sobre el blanco de sus mofas. A tal efecto descoyunta y desarticula, ferozmente, y sobre todo, sistemáticamente. No es, en todo caso, «patético»; es implacable e incisivo. He aquí la Colonia Española, presentándose, endomingada, ante Niño Santos, el Tirano Banderas: «El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado», todos inclinándose «en hilera ante la momia taciturna». Celestino Galindo (el mismo personaje que había hecho figura de don Telesforo, o don Teles, en «Zacarías, el cruzado» o «Agüero nigromante», y es ahora jefe de la delegación («colonial») se contonea flanqueado por sus valleinclanescos tres adjetivos, pero éstos no son ya del tipo «feo, católico, sentimental», que ornaban

23. Pablo Neruda, «Alturas de Macchu Picchu», del *Canto General* en *Obras completas* (tampoco «completas»), Losada, Buenos Aires, 1951, pp. 398-399.

al delicuescente marqués de Bradomín, sino de otra calaña y con otra (y muy mala) intención: «orondo, redondo, pedante». Estos adjetivos acribillan a don Celes (o a todos los de su jaez) más eficazmente que las balas, las cuales pueden despachar al interfecto, pero dejan el tipo incólume. No menos acribillado queda don Celes con su propio verbo, con esas «onduladoras hipérboles» donde alternan la defensa del «imperio del orden» con la lucha contra «la demagogia revolucionaria», el «inflexible cumplimiento de las leyes» con el «florecimiento de la República». La «fila de gachupines», unos «enjoyados y panzudos» y otros con expresión «cavilosa y hepática» no salen mejor parados del fusilamiento verbal valleinclanesco, que los barre no con triples adjetivos, sino con sus propias castizas apostillas de «¡Atiza!» y «¡Arrea!».

Como en Baroja, pero con procedimientos muy distintos (menos «directos» acaso, pero no menos eficaces), se trata de airear las llagas, nacionales y oficiales. En los «Esperpentos» en sentido estricto —a diferencia de los que podrían llamarse «paraesperpentos», como muchas de las escenas de *Tirano Banderas* o de *El ruedo ibérico*— este aireamiento de llagas adquiere tonos feroces. Como en *La hija del capitán*, en uno de los intercambios entre el General y el Capitán:

> EL GENERAL. — ¡Qué marrajo eres, Chuleta! Vamos a bajar el cadáver al sótano. Ya se verá lo que se hace.
>
> EL CAPITÁN. — El trámite más expedito es facturarlo, estilo de Norte América.
>
> EL GENERAL. — ¡Y siempre en deuda con el extranjero!
>
> EL CAPITÁN. — Si usted prefiere lo nacional, lo nacional es dárselo a la tropa en un rancho extraordinario ...

La deformación y la burla —que, como dice don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*, «reservamos para aquello que nos es semejante»— no sirven aquí para ocultar la realidad, sino para despellejarla.

La deformación reveladora es, se apuntó, incisiva y feroz. Es también, y sobre todo, sistemática. Esto es fundamental, como nos recuerdan todos los que se han ocupado del esperpento, a cuyo efecto basta remitir por millonésima vez a las palabras de Max

Estrella, en la escena duodécima de *Luces de bohemia*, donde este «hiperbólico andaluz» pone las cartas sobre la mesa:

> El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato ... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada ... La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemáticas de espejo cóncavo las normas clásicas.

Entre las consecuencias que se derivan de estas fórmulas excogitadas por una especie de «analítico iluminado», cuentan las siguientes. Primera, que si la deformación es sistemática, no es propiamente, o solamente, deformación, sino también, o más bien, transformación. Con ella tenemos una nueva realidad. Segunda, que esta transformación opera sobre lo «clásico» y «normal»: formas convencionales, expresiones tópicas, creencias arraigadas y jamás cuestionadas, verdades (y mentiras) del sentido común. Tercera, que el método esperpéntico es como una transposición al lenguaje literario de las reglas topológicas en geometría: por extremas que sean las deformaciones, permanece invariante la estructura. Cuarta, que por medio del absurdo deformador-transformador todo puede elevarse a categoría artística: malos novelones, romances de ciego, exabruptos castizos, discursos patrioteros. Quinta, el mundo no es una armonía, ni un conflicto, ni una controversia, sino, como remacha don Latino —«¡cráneo privilegiado!»—, justa y precisamente un esperpento. El cual, a la postre, no puede definirse, porque es tan inanalizable como las cualidades últimas, los nombres realmente propios, las partículas verdaderamente elementales o las expresiones sincategoremáticas. El esperpento alcanza a todo y no es alcanzado por nada, porque es el patrón según el cual todo es y se mueve. Como escribe Valle-Inclán, al describir la entrada en el Gran Esperpento del Mundo del «Chico de la Taberna»: «Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes, todas las figuras en una diversidad pautan una misma norma». Esto no es sólo —aunque también lo es— un ejemplo de la con-

gelación de movimientos, de la «movilidad rígida», de la acción como por «resorte», de la «vida interior de alambre en espiral» que caracteriza a Tu-Lag-Thi, en *Tirano Banderas*; es asimismo, y eminentemente, un ejemplo de aplicación del método topológico literario. La deformación es extrema para cada uno de los elementos del cuadro; la regla que los deforma, y transforma, es la misma. Todas las variables se hallan ligadas por el mismo cuantificador.

Los procedimientos de que se vale Valle-Inclán para desarrollar su matemática literaria con intenciones regeneradoras, purgativas o catárticas son muy diversos, pero en todos los casos se parte de una misma «posición». Ésta es distinta de la que caracterizó la descripción y la crítica del mundo y la sociedad en un autor como Baroja, el cual insistía en colocarse como a ras de suelo y aun a nivel del subsuelo: lo que se ve y describe es lo infraterrenal y lo subhumano. Bueno: lo subhumano desempeña asimismo un papel importante en las descripciones de Valle-Inclán, pero en vez de contemplarlo a ras de suelo se ve desde lo alto, un poco, o un mucho, al modo como el titiritero ve, y mueve, a sus muñecos. El mundo como esperpento es, como se ha advertido a menudo, y como el propio Valle-Inclán quería, similar al universo que arma el compadre Fidel con sus títeres en *Los cuernos de don Friolera*. Como dice don Estrafalario, ese compadre «tiene una dignidad demiúrgica». No es sólo una burla, a ratos maliciosa y a veces diabólica, sino la condición necesaria para que el esperpento deje de ser una mera farsa. Ésta se limita a deformar, mientras que aquél, si deforma, lo hace sistemáticamente y, por tanto, transformando, y reformando, lo deformado.

Don Estrafalario lo anuncia con solemnidad lapidaria: «¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!».

## 7. Maquinaria lingüística

Para desplegar su visión esperpéntica del mundo Valle-Inclán echa mano de una compleja maquinaria lingüística, pacientemente armada, pulida y refinada durante las etapas preesperpénticas, y en

particular en el curso de sus constantes reelaboraciones de textos. Describiré a la carrera algunos de los rodillos y engranajes de esta maquinaria para ver cómo funciona. Lo último me llevará al destino final: qué hace Valle-Inclán con la «realidad».

Se ha hablado muchas veces de la triple adjetivación valleinclanesca, que empieza ya antes de las *Sonatas*, sigue con ellas y no para hasta las últimas páginas que alcanzó a escribir de *El ruedo ibérico*. Se mencionaron hace poco dos ejemplos: el célebre «feo, católico, sentimental» y «orondo, redondo, pedante». Hay, por supuesto, otros: «marchoso, verboso, rijoso»; «tripudo, repintado, mantecoso»; «pomposa, frondosa, bombona»; «despintada, pingona, marchita»; «distraído, evanescente, antiguo»; «hiperbólica, patriotera, ramplona», etc. Parece un mero *tic* estilístico: ¿por qué, y por qué tantas veces, tres adjetivos en ristra?

Depende: si se habla de una pluma hiperbólica, patriotera y ramplona, esto es lo que se dice de ella; cada adjetivo describe una característica de la susodicha pluma o, mejor, del escritor que la maneja. Éste escribe con muchas hipérboles, usa frases patrioteras y usufructúa un estilo ramplón. Cada adjetivo parece estar ligado a los otros; si se es patriotero, lo más probable es que se escriba hiperbólicamente; si tal se hace, se es ramplón; si ramplón, patriotero (o algo semejante), etc. Ir despintada va bien con «pingona» y «marchita»; ser tripudo va bien con mantecoso, y hasta con repintado, etc.

Pero ¿puede decirse lo mismo de toda serie de tres adjetivos? La primera impresión es que sí, pero hay algunas cosas más a tener en cuenta, aparte la nada desdeñable circunstancia de que en muchos casos las terminaciones —«ondo-ondo-ante», «oso-oso-oso», «udo-ado-oso», «osa-osa-ona», «ada-ona-ita»— están llamando insistentemente al oído. Una: que varios de tales adjetivos, si bien descriptivos, describen a distinto nivel: «verboso» no está al mismo nivel de descripción (no describe el mismo género de cualidades) que «rijoso»; ni, en el fondo, «orondo» está al mismo nivel descriptivo que «pedante». Otra: que se va manifestando una tendencia a descoyuntar los adjetivos de modo que se vaya limando, por así decirlo, la conexión semántica entre ellos.

Esto había ya ocurrido con el architípico «feo, católico, sen-

timental». Ocurría menos con algunas de las triples adjetivaciones antes mencionadas, pero saltaba a la vista con «distraído, evanescente, antiguo» —porque claro que, de algún modo, el que está distraído, está como fuera de lugar, evanescente y desvaneciente, pero al pasar a «antiguo» se salta por encima de lo que más o menos «normalmente» se diría, esto es, que está como «remoto»—. Y sucede casi ejemplarmente en la descripción del asistente en *La hija del capitán*, que reparte abrigos, bastones y sombreros a ciegas o a tuertas, «soñoliento, estúpido, pelado al cero». La conexión semántica no se rompe totalmente; vagamente intuimos que al estar pelado al cero, sobre todo en un ambiente castrense, no va mal con estar soñoliento y con ser, o parecer, estúpido, pero el «no ir mal con» no es razón suficiente para que un adjetivo sea considerado a la par de otro. Cada uno de los adjetivos brinca aquí sobre el precedente y lo deja como aislado. Es posible que este artilugio sirva para quitarle a la locución toda función descriptiva «directa» y, por descontado, todo resabio «realista». Paradójica (aunque explicablemente), sin embargo, la descripción queda reforzada, porque no vemos a la persona tal cual es, o se supone que es, «comúnmente», esto es, para el «común de los mortales», sino con sus aristas bien marcadas —y ello inclusive cuando tales aristas, como sucede a menudo, consisten en líneas ondulantes y difusas—; en suma: en su «verdadera realidad esperpéntica». La pretendida descripción funciona a modo de evocación que descoyunta y transforma, revelando —casi podría decirse despellejando— lo descrito.

La triple adjetivación va de concierto con la triple locución descriptiva —como el angelote en la pila de agua bendita en la escena sexta de *Las galas del difunto* («alones azules, faldellín movido al viento, las rosadas pantorrillas en un cruce de bolero») o como el Casino Español en *Tirano Banderas* [24] («floripondios, do-

24. Puesto que se trata del «mundo de Valle-Inclán» como «mundo esperpéntico», buena parte de los ejemplos proceden de los propios «Esperpentos», pero se extienden a *Tirano Banderas* y, en menor proporción, a *El ruedo ibérico*. Un examen más detallado de esta última obra confirmaría, creo, lo que se ha venido diciendo y se dirá, pero obligaría a explorar

radas lámparas, rimbombantes molduras»)—.[25] Se rastrea aquí también una especie de «desconexión en la conexión» que produce dos resultados: remachar el descoyuntamiento de ese universo y rematarlo con una nota que parece sorprendente pero que resume su deformada, y transformada, estructura. Este método puede ampliarse a cualesquiera otras series; así, en *Los cuernos de don Friolera*, con la acotación «Levitines azules, pantalones poltrosos, calvas lucientes, un feliz aspecto de relojeros».

La prosa de Valle-Inclán, especialmente en los «Esperpentos» y en *El ruedo ibérico* rompe con frecuencia en estallidos de exclamaciones. Conjeturo que no es una casualidad, ni menos todavía una «manía», sino un método para articular la realidad a base de planos sucesivos, generalmente muy breves y destinados a producir en el lector el choque de lo imprevisto —un aparente caos, que es el reverso del orden «normal» o, en todo caso, estimado «tradicional»—. Literariamente, el procedimiento puede estar próximo al cubismo (o al ultraísmo); yo prefiero verlo como un artificio que ejecuta en el orden verbal un montaje similar al cinematográfico. Parece como si Valle-Inclán hubiese leído, y seguido, las recomendaciones de Pudovkin. Esta serie de exclamaciones, en *Luces de bohemia*: «ZARATUSTRA: —¡No pienses que no te veo, ladrón! EL GATO: —¡Fu!, ¡Fu!, ¡Fu! EL CAN: —¡Guau! EL LORO: —¡Viva España!» son, en realidad, cuatro planos rápidos. Las exclamaciones suelen enmarcar lo que los personajes dicen, aunque a veces enmarcan asimismo descripciones de personajes, o de cosas. Pero no siempre son necesarias las exclamaciones como indicaciones del primer y último fotograma en la correspondiente «toma». En muchos casos, basta la escueta descripción, separada de otra por puntos o por comas y sin necesidad de declaración existencial —«Hay», «Había», «Estaba», «Se veía», etc.—. Se ha

---

otras interesantes ruedas y engranajes de la «maquinaria lingüística» de Valle-Inclán.

25. En su libro (cit. *supra*) sobre la elaboración artística de *Tirano Banderas* (p. 68), Emma Susana Sperati-Piñero compara dos redacciones de la misma descripción del Casino Español; la segunda, posterior, redacción refuerza «las notas pictóricas» y «elimina notas borrosas o indecisas», pero la triple locución, con algunos cambios de palabras, permanece.

sacado a colación muchas veces la secuencia de *Tirano Banderas*: «Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsiones de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» —casi siempre por la explícita mención de la «visión cubista»—. Pero hay muchas otras, no menos cubista-cinematográficas; así, la siguiente:

> Estampidos de pólvora. Militares toques de corneta. Un tropel de monjas pelonas y encamisadas acude con voces y devociones a la profanada puerta del convento. Por remotos rumbos, ráfagas de tiroteos. Revueltos caballos. Tumultos con asustados clamores. Contrarias mareas del gentío. Los tigres, escapados de sus jaulones, rampan con encendidos ojos por los esquinales de las casas. Por un terradillo blanco de Luna, dos sombras fugitivas arrastran un piano negro. A su espalda, etc.

con que va terminando la enorme epopeya esperpéntica del tirano. O las numerosas en los «Esperpentos»: «Una rinconada en el café Universal. Espejos, mesas de mármol, rojos divanes, mampara clandestina, parejas amarteladas. En torno de un velador, rancho y bullanga, sombrerotes y zamarras, etc.» (*La hija del capitán*)[26] o «Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayade de otra vieja peripatética. Diferentes sombras» (*Luces de Bohemia*). Y así sucesivamente. Desde luego, por ser las dos últimas mencionadas, «acotaciones», el procedimiento empleado es menos cubista-cinematográfico que en las anteriores. En unas predomina lo estático; en otras, lo dinámico, detenido y como paralizado. Y en algunas —como en «Huyóse la Sini, con bulle-bulle de faldas. Volvía la cabeza, guiñaba la pestaña»— una combinación de lo dinámico con lo estático. En todos los casos, la parte —el primer plano— revela el todo. En *Tirano Banderas*, especialmente, el procedimiento es insistente: «resplandecía, como búdico vientre, el

26. Al reproducir íntegramente este pasaje, Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán*, pp. 222-223, recuerda otra «enumeración caótica» similar en *¡Viva mi dueño!*

cebollón de su calva»; «la momia indiana todavía le detuvo exprimiendo su verde mueca»; «Se afanan por descubrir a los prisioneros, sombras taciturnas entre la gris retícula de las bayonetas»; «Los charolados pies juanetudos cambiaron de loseta. Las manos, enguantadas y torponas, se removieron indecisas, sin saber dónde posarse». El procedimiento se haya hoy día extendido —hacia el final de *The heart of the matter*, de Graham Greene, la mano de Scobie que se abre, la pastilla que rueda por el suelo, revelan la escena entera—, pero en Valle-Inclán, aparte de anticiparse a muchos otros autores, funciona sistemáticamente, como elemento capital del montaje.

El verbo con frecuencia se hace luz, con el aditamento de efectos ópticos especiales. Ahí están, en *La hija del capitán*, tres figuras «aprisionadas en una desgarradura lívida del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incertidumbre». La figura del Babieca «diluye una melancolía de vals, chafada por el humo de los cafés». Bajo un arco se percibe «una hilera de figuras desvanecidas, diluidas, monótonas», cuyo gesto y voz (en singular, porque nadie se destaca en la hilera) se halla «en la gama del gris». Valle-Inclán parece estar dando órdenes a los escenógrafos, a los tramoyistas, a los que manejan los reflectores: «Media cara en reflejo y media en sombra»; «En la sombra se mueve el bulto de un hombre»; «Las sombras y la música flotan en el vaho del humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos». No lo olviden: «Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja». Atención, operador, preste atención al ángulo, porque ahora «el Padre Veritas, puesta la linterna en alto, se mira en el espejo de la charca, y el ojo de la linterna le mete su guiño sobre la tonsura». Y todo ello con la banda sonora óptica, resultado de la sabia mezcla de varias bandas magnéticas. La palabra, ante todo, pero acompañándola, o subrayándola, o diluyéndola, un complejo de ruidos, murmullos, ecos; bofetadas y voces, compás canalla de música, gritos roncos, toses gruñonas, tintineo de copas, rasgueo de guitarras, sacros latines, el grillo del teléfono y —refinamiento máximo— diversas clases de silencio: el del borracho que duerme, el del búho que vela, el de los pasos muy quedos, el de los gestos pasmados, el de las nubes desgarradas por una sigilosa luna...

Y, junto a todo ello, el enfoque sobre diversos modos de ser o de comportarse, expresados en racimos de preferencias lingüísticas. Lo difuso y diluido —«esparcía su tedio ...»; «rezumaba falsas melosidades ...»; «diluía un gesto displicente sobre la boca belfona»; «esparcía sobre sus labios una sonrisa ...»; «diluyendo el gesto de fatiga por su cara ...»—. Lo flotante —«chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas»—. El vuelo y el revuelo —«Se desvanecía la coruja por una esquina, con negro revuelo»; «Jamona, repolluda y gachona, con mucho bulle-bulle de las faldas, toda mencos, se aleja por el sendero morisco»—. Lo tembloroso —«Su risa estremece los cristales del mirador, la ceniza del cigarro le vuela sobre las barbas, la panza se infla con regocijo saturnal. Bailan en el velador las tazas del café, salta el canario en la jaula ...»—. La realidad como bulto —«El bulto, remoto entre cruces y cipreses, se alumbra rasgándose la nalga»; «Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes»; «Exprime un gran dolor taciturno el bulto de un poeta ciego»; «Tras de la puerta, la capa y la gorra, colgadas con la guitarra, fingen un bulto viviente»—. La animalización —«Una vieja ... le clava ... los ojos de pajarraco»; «El garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja»; «La beata se acerca y pega a la reja su perfil de lechuza»; «La contempla con ojos vidriados y lánguidos de perro cansino»; «Le tiembla el bigote como a los gatos cuando estornudan»; «Don Gabino Campero, filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas»—. Los innumerables fantoches, con sus movimientos en aspas «Zaratustra, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente— promueve con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia, muy emotiva y muy moderna»; «La palmatoria tiembla en la mano del fantoche»; «Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico»; «Sugestión de una tragedia de fantoches»; «Madama Collet levanta la cabeza con un gesto doloroso dirigido a los tres fantoches en hilera»; «Un fondo divino de oro y azul para los aspavientos del fantoche»; «La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una abstracción

gesticulante»; «La Boticaria aspa los brazos en el ruedo de las faldas, grita perlática».[27] De repente, algo así como la metáfora-greguería —los quevedos, «dos ojos que le bailan sobre la panza»; «El grillo del teléfono se orina en el regazo burocrático».[28]

La maquinaria lingüística que arma Valle-Inclán es aún más compleja de lo que puede sugerir este inventario, pero éste es suficiente para poner de relieve que nos hallamos ante un «mundo» que no puede calificarse ni exclusivamente de real ni tampoco solamente de lingüístico, porque es ambas cosas a un tiempo. El lenguaje de Valle-Inclán no es un instrumento, en principio «autónomo» o «neutral», que sirve para describir un mundo, sino que es una parte del propio mundo descrito. Ha llegado el momento de redondearlo.

## 8. Puñaladas verbales

En *Luces de bohemia* Valle-Inclán habla de un espejo cóncavo. En *Las galas del difunto*, de uno convexo. Cóncavo o convexo, o cóncavo-convexo, lo importante es que, al rebotar sobre el espejo, queda deformada la realidad punto por punto, isomórficamente.

Lo último es esencial. Conocida la forma del espejo, y la imagen que nos envía, podremos conocer la estructura del mundo que en el espejo se refleja. Conocido el mundo «real» y la forma del espejo, podremos pasar al mundo «deformado». Conocidos ambos, podremos deducir de ellos la forma del espejo.

27. Curiosamente, algunas de las ruedas y de los engranajes lingüísticos se encuentran, con las debidas modificaciones, en otro autor: Alejo Carpentier. Así, en *El acoso* se leen, entre otras frases, «moviendo, bajo las luces, un tornasol de lazos y de vuelos»; «en un envolvente afán de brazos que se estrechaban»; «Su mano buscó la pistola crispándose sobre su ausencia» ... Ni que decir tiene que Carpentier, que tiene asimismo un «mundo propio», hace funcionar estos elementos dentro, y en vista, de un contexto distinto del de Valle-Inclán.

28. La diferencia entre este tipo de metáfora-greguería y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna es ésta: mientras el último autor hace de cada greguería un pequeño mundo verbal independiente, Valle-Inclán hace funcionar la supuesta «greguería» en un contexto de deformación (y transformación) topológica.

La relación entre el mundo estimado real, el espejo y el mundo esperpéntico no es, pues, azarosa, sino perfectamente determinada. Las alucinaciones son como realidades vueltas del revés; las realidades son como alucinaciones invertidas. Lo que llamamos «real» es isomórfico con lo que llamamos «deformación de lo real», al punto que resulta impropio hablar de realidades y de sus deformaciones: una realidad supuestamente no deformada es una deformación de una realidad deformada; las figuras que se plantan ante, o se deslizan delante de, un espejo cóncavo o convexo son deformaciones de las figuras que el espejo refleja. Todas están, como escribió Valle-Inclán, «pautadas por la misma norma». Ley, pauta, norma: he aquí lo invariable en un mundo de deformaciones, transformaciones y reformaciones prácticamente infinitas.

Como lo que (para simplificar) seguiré llamando «lo real» y «lo deformado» son intertraducibles, lo son asimismo las diversas artes. Valle-Inclán habla con la imagen y pinta con la palabra; la pluma y el pincel son intercambiables. El movimiento se revela por la inmovilidad, y ésta es el ingrediente con el cual se constituye el movimiento. Valle-Inclán es, digamos «literalmente», un escritor; podía haber sido un pintor, un compositor, un cineasta (además de un escenógrafo y un coreógrafo). En su mundo esperpéntico se agolpan las figuras, los colores, los sonidos y los significados verbales, y unos pueden sustituirse mentalmente por otros.

Ello se revela especialmente cuando sobre una escena sopla alguna de esas ráfagas que la detienen para exhibirla como modelo. Como en *La hija del capitán*:

> El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara revierten la vida en una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual.

El espacio queda aprisionado por un tiempo que lo parte todo por la mitad, desenterrando de este modo las entrañas —casi los eternos perfiles— de los seres humanos y de las cosas. Como se vio antes, el tiempo alarga el instante; el tiempo, se lee en *Tirano*

*Banderas*, «parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles, como sucede bajo la influencia de la marihuana». Al paralizarse los gestos, al perfilarse las cosas, al detenerse los acontecimientos no quedan, sin embargo, estáticos. Quedan más bien «estáticamente momificados»; no se trata de un adormecimiento o de un letargo, sino de una auténtica «estupefacción».

Valle-Inclán parece complacerse en esos cuadros nítidos, en esos gestos recortados, en esas figuras perfiladas, que no se mueven, o se mueven sólo con aspavientos, pero sólo porque albergan en su inmovilidad toda su potencia de movimiento. No es menester entonces, según se apuntó, describir una figura entera: basta con la crispación de la mano, la mueca del rostro, el vuelo de la falda. No es necesario describir una cosa: basta dibujar sus perfiles y aristas, sus siluetas y sus trazas. Primeros (o últimos) planos, súbitos y como subliminales. Sobre el escenario, teatral o novelesco, dramáticamente iluminado, no parecen moverse y hablar los seres humanos, sino más bien los muñecos, los títeres, los peleles, los fantoches. Mueven las aspas de sus brazos, se agaritan en las ventanas, asoman a los quicios de las puertas, se deslizan por los muros, se diluyen en hileras difusas. A veces se mueven rígida y esquinadamente, como impulsados por un alambre que es su verdadero «resorte» interior y que engendra reflejos trágicos, aspavientos mecánicos, abstracciones gesticulantes; a veces se diluyen, flotantes, ondulantes, temblorosos como impulsados por ráfagas de viento.

La literatura esperpéntica de Valle-Inclán tiene todo el aire de un museo pictórico-verbal, preferentemente (aunque no exclusivamente) goyesco-cubista, con residuos de postmodernismo, huellas de expresionismo, dosis de infrarrealismo y gotas de realismo mágico. Pero éstos son sólo algunos de los cimientos con que se unen los muy diversos elementos. El mundo mismo es un montaje rigurosamente valleinclanesco de estos elementos en una estructura donde lo cómico, lo trágico y lo dramático se entrecruzan sin tregua. No es una acción que fluye, serena o agitadamente, pero no es tampoco una sincopada yuxtaposición de cuadros que se

bantan a sí mismos. En ese aparente caos hay un orden. No es un orden de razones, pero tampoco uno de emociones o pasiones. Valle-Inclán tritura implacablemente toda razón y toda emoción, no para aniquilarlas definitivamente, sino para mejor revelarlas. El mundo de Valle-Inclán es un concierto hecho de desconciertos. Una armonía compuesta de disonancias. El esperpento es otra cara de la realidad —o de lo que comúnmente entendemos por tal— tanto como la realidad es otra cara del esperpento. El revés de la trama es su anverso visto del revés. Y viceversa.

Las preferencias «lingüístico-reales» de Valle-Inclán lo son de contrastes. Los seres humanos gesticulan como muñecos, pero éstos actúan, sufren y se regocijan como seres humanos. Los humanos-fantoches mueven (aspan) los brazos, cómica o trágicamente —o las más de las veces tragicómicamente—, perfilándose sobre fondos inmóviles. Pero, a la vez, los seres humanos, los peleles y las cosas se esfuman, esparcen y diluyen en vagos movimientos, en difusas líneas ondulantes y como displicentes. Las cosas flotan en una especie de ectoplasma desde cuyo fondo las figuras se materializan. Revuelos y meneos, ráfagas y ondulaciones sobre las cuales se destacan negras sombras, mudas siluetas en hilera. Pululan las calvas, las muecas, los vientres, las capas y gorras colgadas con guitarras, los bultos de toda clase y tamaño. Bultos vivientes, aletargados, durmientes. Nada de eso parece real. Pero nada de eso parece tampoco irreal, o ficticio. Es otra «cosa», tan otra que no es apenas cosa: cifra, guarismo, garabato donde se concentra, presta a explotar, la realidad.

Ni cosas ni personas: sólo perspectivas. De un rostro vemos el bigote que tiembla. De una vieja, los rapaces ojos. De una beata, el vicioso perfil. De una mirada, su aspecto vidrioso. De una risa, el estremecimiento de cristales. De las tazas de café sobre un velador, su tintineo. El universo esperpéntico de Valle-Inclán está cosido con puntos de vista. Los cuales acaban por dejar de ser —caso que lo hubiesen sido jamás— meros artificios literarios para convertirse, sin perder un ápice de su valor estético, en puñaladas verbales.

Con seis de estas puñaladas, Valle-Inclán describió, en *El ruedo ibérico,* la España que había visto a través de espesos velos

y turbias humaredas, la España que quería reformar y que, de algún modo, contribuyó a reformar: «España, de mar a mar, se encogía con un temblor de luneta, intuyendo la conjura de embozados, el misterio de santos y contraseñas en voz baja, los cabildos tenebrosos, los coros de puñales juramentados». Historia y profecía cuyo mejor destino es convertirse en excelso arte.

# EL MUNDO DE AZORÍN

## 1. El Azorín «antiguo»

El mundo de Azorín que va a ocuparme principalmente, aunque no exclusivamente, es el de Azorín como escritor. Con esto parece que me limito a recordar que haré con Azorín lo mismo que con los demás autores elegidos: dilucidar su mundo en tanto que «el mundo de un escritor». Pero entonces, ¿para qué especificar que voy a tratar sobre todo del mundo de Azorín como escritor cuando tal mundo es *ex hypothesei* el de alguien en tanto que es justa y precisamente un escritor?

La diferencia estriba en lo siguiente. Hay una cierta fase, en la relativa evolución de la producción literaria de Azorín, en que el autor describe el mundo y se describe, además, a sí mismo como parte de este mundo desde el punto de vista de un escritor. No es sólo, pues, un escritor que tiene un punto de mira, sino que es, o es asimismo, un escritor que declara tener el punto de mira de un escritor. He aquí el mundo de un escritor por partida doble: mundo de un escritor, Azorín, que específicamente se describe como escritor, aunque no siempre bajo el mismo nombre de Azorín.

Es el mundo del a veces llamado «último Azorín», en el que aflora, más que en ninguna otra de las etapas de su carrera literaria, y bastante más que en muchos otros autores, la conciencia clara y constante de que el descriptor del mundo es un escritor.

El propósito que me mueve parece un poco disparatado. Hablar del «último Azorín», del «Azorín postrero» —casi, en un sentido escatológico, el «Azorín de las postrimerías»— presupone la existencia de otros Azorines, u otras fases en el desenvolvimiento literario de Azorín: si hay un «Azorín último» debe de haber uno «penúltimo» y, en todo caso, uno «primero». Los lec-

tores de Azorín —si alguno queda— pueden abrigar al respecto razonables dudas. ¿Otros Azorín? ¿No es Azorín, a diferencia de autores con una historia personal y literaria algo más tumultuosa, siempre el mismo? ¿No se ha repetido sin tregua, insistente y monótonamente, Azorín? [1]

En una «Declaración jurada», de mayo de 1947, antepuesta a una edición de *Obras*,[2] Azorín se pregunta si fue él realmente quien escribió sus primeros «intentos». Pregunta retórica, porque tales «intentos» —«lejanos», como los adjetiva, o casi apostrofa, el autor— eran suyos; la prueba es que accede a que sean incluidos en una edición de *Obras*. Todo lo que escribió, en las más diversas circunstancias, y con los más variados estados de ánimo, le pertenece; también, pues, esos que llama «amagos juveniles». Cosa que el autor reconoce, arguyendo, para disculparse, que lo que importa en la obra literaria es cierto «afán», cierto «impulso», cierta «ansiedad» —términos vagos, si los hay, en quien se presentará oportunamente como un paladín de la precisión—. No abominemos, escribe Azorín, de los comienzos, sin los cuales no puede haber ni continuación ni fin. La persona que llenó aquellas cuartillas primerizas las contempla, medio siglo después, como si fuera otra, pero no puede hacer marcha atrás para borrarlas. Ahora las ve «como una vorágine», pero trata de convencerse de

1. «El ingenio de Azorín es sin duda monótono» (Paulino Garagorri en «Nota preliminar: El primer libro de Azorín», edición de *Azorín: Política y literatura (Fantasías y devaneos)*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, página 15).

2. Es la edición de *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1947-1948, 9 vols., con introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda, que también compiló unas *Obras selectas*, de Azorín (Biblioteca Nueva, Madrid, 1953) y les antepuso una «Semblanza de "Azorín"», pp. 5-73. En lo sucesivo citaré según estas *Obras completas* (abreviadas *OC*), indicando tomo y página o páginas y acompañando la referencia con el título del escrito correspondiente y número o título del capítulo.

Estas *Obras completas* no son completas. Entre los libros (todos posteriores a 1952, última de las fechas aparecidas en el tomo IX) publicados por Azorín figuran: *El cine y el momento* (1953), *Pintar como querer* (1954), *Posdata* (1959), *Agenda* (1959), *Ejercicios de castellano* (1960), *Los recuadros* (1963), *En lontananza* (1963), *Ultramarinos* (1966), *Crítica de los años cercanos* (1967) —mencionados por Garagorri, *supra*, p. 13.

que no hay que volver nunca la cara cuando «se va de camino».[3] Muy bien, mas entonces, ¿cómo concertar esos centenares de cuartillas con las decenas de miles que las siguieron? ¿Habrá que concluir que Azorín no fue siempre el mismo, y que si no hay acaso un «último Azorín» relativamente desgajable de otros, hubo, en todo caso, un Azorín «primero» o «primerizo» bastante independiente de los demás?

En cierto modo, así es. Los «lejanos intentos» y los «amagos juveniles» que constituyen la llamada «historia antigua» —de hecho, una especie de «prehistoria»— en la producción literaria de nuestro autor nos ofrecen descripciones y, sobre todo, opiniones que no se compadecen ni mucho ni poco no ya con el «último Azorín» de que me ocuparé oportunamente, mas ni siquiera con el «primero» que Antonio Machado cinceló poéticamente al dedicarle, con motivo de la publicación del libro *Castilla*, uno de sus poemas de melancolía y esperanza:

> ... buen *Azorín,* por adopción manchego,
> que guardas tu alma ibera,
> tu corazón de fuego
> bajo el recio almidón de tu pechera
> —un poco libertario
> de cara a la doctrina,
> ¡admirable *Azorín,* el reaccionario
> por asco de la greña jacobina!—; ...[4]

3. «Declaración jurada», *OC*, I, p. 4. En un artículo, «Lo intangible», de 1915 (recogido en *A voleo*, *OC*, IX, pp. 1.186-1.190), Azorín evoca «nuestros tiempos de revolucionario» y escribe: «Recordamos con gusto aquellos años de ingenuidad» cuando sentía «una indignación profunda contra estas instituciones [ejército, magistratura, Iglesia] e ideas que no pueden ser discutidas», después de advertir «El cambiar de opinión, cuando el cambio es sincero y desinteresado, no humilla ni desdora, a nadie». Esta última frase, en *OC*, IX, p. 1.187, es citada por Edward Inman Fox, *Azorín as a literary critic*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1960, p. 35. Fox se refiere a la discusión entre Blasco Ibáñez y Azorín en *ABC* (1915), de que trata Alfonso Reyes en «Apuntes sobre Azorín», *Obras completas*, México, 1956, IV, pp. 241-257.

4. Antonio Machado, *Poesías completas (1899-1925)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1928, p. 234. El nombre «completas» es, por supuesto, precipitado. El poema, titulado «Desde mi rincón», lleva al pie: Baeza, 1913.

Se trata, en efecto, de un Azorín que, a despecho de su «asco» y de la estatuaria evocación de Machado:

¡... pero tranquilo, varonil —la espada
ceñida a la cintura
y con santo rencor acicalada—,
sereno en el umbral de tu aventura!

parecía haber estado metido de lleno, durante un tiempo, en la jacobina greña. Consideremos las obras aparecidas entre 1893 y 1902. Son, entre otras: *La crítica literaria en España* (un discurso pronunciado en el Ateneo Literario de Valencia en febrero de 1892, publicado bajo el seudónimo de «Cándido»); *Moratín*, un «esbozo», firmado igualmente por el tal «Cándido», el mismo año; las «sátiras y críticas» con que subtitula el libro *Buscapiés*, firmado por «Ahrimán», también de 1893; las «notas sobre la literatura española» que forman los *Anarquistas literarios*, publicadas en 1895; unas *Notas sociales (Vulgarización)*, folleto del mismo año; *Charivari (Crítica discordante)*, impreso en 1897; *Bohemia (Cuentos)*, de 1897; *Soledades*, de 1898; *Pécuchet, demagogo*, de 1898; *La evolución de la crítica*, de 1899; *La sociología criminal*, del mismo año; *El alma castellana (1600-1800)*, de 1900; *Diario de un enfermo*, de 1901; *La fuerza del amor (Tragicomedia)*, también de 1901 —un año antes de que se publicara la primera «obra oficial» de Azorín: *La voluntad (Novela)*, de 1902. ¿Qué dicen esas obras? Cosas muy poco azorinianas. Por ejemplo, que hubo un tiempo, muy largo, muy largo, en que «si no teníamos en España sabios, abundaban en cambio los frailes y toreros, monjas y manolas, que a cada paso nos consolaban, unos con sus oraciones, y nos divertían otros con sus bizarrías y desgaires».[5] Hubo, por supuesto, espíritus independientes, curiosos, amantes de la libertad, etc., gentes como Lope de Vega, «este ilustre *revolté*»[6] —*revolté*, nada menos. Un capítulo de *El alma castellana (1600-1800)* no está dedicado, como otro de cita casi obligatoria sobre «Las nubes» en *Castilla* (1912), a discurrir sobre la «paz y el

5. *Moratín, OC*, I, p. 39.
6. *Anarquistas literarios, OC*, I, p. 159.

silencio» en la casa de Melibea, sobre el «silencio y la paz» en la casa de Calixto,[7] sobre una cocina y una despensa rezumantes de limpieza, sobre una huerta «amena y frondosa», sobre el «son lánguido y melodioso» de un clavicordio, sobre un «penetrante aroma de jazmines, rosas y magnolias» [8] y otras lindezas semejantes, sino, ¿quién lo diría?, sobre la mismísima Inquisición. Y ¿qué pasa ahí? Pues que

> la leña santa crepita; las víctimas, entre el humazo, aúllan amarradas al poste; el terror cunde por toda España. En las negras mazmorras se trituran y desgarran las carnes, se distienden los músculos, se dislocan los miembros; crujen los huesos; chirrían las carruchas; borbolla el agua hirviente; retumban los martillazos; carlean de fatiga los verdugos ...[9]

La célebre leyenda negra, con todos sus pelos y señales. Por supuesto que, con el paso del tiempo, las cosas han ido, van e irán mejorando, y todo ello gracias a los espíritus libres, gracias a la libertad y a la «ciencia». Poco a poco se va arrumbando el puro «arte retórico» para reemplazarlo con un «arte científico». «¡El arte-ciencia! ¡Ah, señores! Una gran revolución se está preparando en la literatura europea; estamos abocados a una gran alborada del espíritu humano.» [10] Ni que decir, la reacción, la ignorancia, el alma inquisitorial, la pereza intelectual no cejan ni, en beneficio propio, descansan. Por eso nos vemos donde nos vemos: «el militarismo nos ahoga; la marea de la reacción religiosa va subiendo».[11] «La política es una escuela de criminales. Se atropella públicamente el derecho; el sufragio es una mentira.» [12] Como la gente no se detiene para meditar y reflexionar, se engendra

> toda una literatura vacía y amplificadora. La frase hueca, los períodos ventosos, los adjetivos acumulados sin medida, for-

7. *Castilla*, *OC*, II, pp. 703, 706.
8. *Loc. cit.*
9. *El alma castellana (1600-1800)*, *OC*, I, p. 623.
10. *La crítica literaria en España*, *OC*, I, p. 25.
11. *Anarquistas literarios*, *OC*, I, p. 169.
12. *Op. cit.*, *OC*, I, p. 170.

> man la armazón de la obra literaria. La idea se pierde en un laberinto de palabras; las letras españolas se parecen en esto a las ollas del dómine Cabra, en las que un garbanzo flotaba a la manera de boya en un mar de insustancioso caldo.[13]

Cunde «el odio a lo nuevo»; se emprenden «las más ridículas quijoterías»; se acude al «manoseado recurso del *honor*, que aquí es tartufería».[14] La salvación de todos estos males, y no sólo en España, sino en toda Europa, reside en una mentalidad donde imperen el «espíritu de examen», el «amor del propio *yo*, sentido lógico, curiosidad de conocimiento».[15] Es la mentalidad anarquista, que es a la vez reflexiva y apasionada. Nuestro autor no dice que es anarquista; diserta sobre «el anarquista» y sus características, pero después de haber combatido «el odio a todo lo nuevo» y la falta de curiosidad, es comprensible que en la medida en que «el anarquista» manifiesta «amor a lo nuevo» y odio a lo viejo y a la miseria,[16] tiene a su favor el futuro. Azorín, el «primerísimo Azorín», se hace panfletario:

> Por todas partes se grita contra la arbitrariedad. Millones de infelices extenuados por la fatiga, heridos por la injusticia, henchida el alma de rencor impotente, claman contra un régimen odioso que los sume en la miseria. Tienden sus puños crispados hacia los opresores que arrastran su opulencia junto a ellos. No piden caridad, piden derecho; no tolerancia, porque tolerancia implica concesión, sino libertad. Piden que todos seamos hermanos, que todos trabajemos, que de todos sea lo producido.[17]

Tras estas (y otras similares) patéticas frases, Azorín no invita, sin más, a unirse a los anarquistas o a hacer la revolución, pero advierte a «las clases directoras» que eviten obstáculos para «hacer que la transición sea menos brusca». Pues «con la represión brutal

13. *Loc. cit.*
14. *Op. cit.*, p. 174.
15. *Notas sociales (Vulgarización)*, *OC*, I, p. 205.
16. *Op. cit.*, p. 207.
17. *Op. cit.*, *OC*, I, pp. 208-209.

se consigue tan sólo avivar el odio. Perecerán los hombres: las ideas son inmortales».[18]

Es legítimo concluir que puesto que Azorín dijo todo eso (y mucho más), no puede sustraerse de su obra como si fuesen una serie de exabruptos más o menos pueriles. Pero si el que escribió esas páginas, aún no firmadas, pero de todos modos luego recopiladas bajo el nombre «Azorín», es el mismo que firmó, en 1939, las siguientes frases: «En Madrid todo está igual. España es la de siempre ... No estaría nada intacto en Madrid si el Ejército Nacional no hubiera querido. El Ejército Nacional pudo arrasar Madrid fácilmente y no quiso hacerlo. Su patriotismo se lo impedía»,[19] habrá que convenir en que Azorín no ha sido siempre el mismo, ni ha hablado siempre de lo mismo, o con el mismo tono, y en que, por tanto, la expresión 'el mundo de Azorín' no es, para emplear la jerga filosófica durante un tiempo en boga, una expresión unívocamente referencial.

Es posible, claro está, sentirse algo más atraído por el Azorín ingenuo y apasionado, literariamente un tanto torpe, y un si no es jacobino y libertario de su «prehistoria» o «historia antigua» que por el Azorín que de una España penitente y bellaca parecía ver sólo sus aspectos castizos, y de una España retrasada y mugrienta sus venerables antiguallas. Sentirse, en suma, más cercano al Azorín que Antonio Machado esperaba aún atraer para que acudiera «con el hacha y el fuego al nuevo día», oyendo «cantar los gallos de la aurora» que al Azorín que, cincuenta años después, comentaba con simpatía las reflexiones de su Silvino Poveda, el terrateniente alicantino en cuyas manos cayó un folleto redactado por un hidroscópico, o hidrófilo, viajero francés del siglo XIX. Pues, ¿cómo reaccionaba Silvino Poveda ante el hecho de la «seca España», de la España árida y requemada, hidrófuga e hidrófoba? No de manera distinta de la que encajaba con el temperamento y la sensibilidad de Azorín: amando las parameras, los terrazgos resecos y rojizos, la sobriedad, la dignidad, el sufrimiento; sintiéndose anclado en lo presente, atraído por «la

18. *Op. cit.*, p. 209.
19. *A voleo (1905-1953)* (Colección de artículos), *OC*, I, p. 1.429.

nube que pasaba», por el «pájaro que cruzaba raudo», por «la hoja que caía en otoño», por «el romero que le ofrecía su florecita azul», por «la abeja que en estos sequedales revolaba con dulce zumbido sobre la flor».[20] No es menester barrer con los paisajes y pedir que el país se cubra de pantanos, o que se sacudan sus entrañas para extraer materias primas, o que se descuajen de raíz los árboles para cruzarlo de autopistas —al fin y al cabo, la imperativa tecnificación de un país debe llevarse a cabo con las técnicas más refinadas, las cuales, lejos de ser incompatibles con las bellezas naturales y las exigencias medioambientales, pueden permitir conservarlas y realzarlas. Cabe, además, alegar que el otrora famoso, y ahora vetusto, «sentir España» —o lo que para algunos autores de la época era España— no es necesariamente incompatible con querer que se renueve; al fin y a la postre, los montes azules, las encinas castas, los tomillos donde juegan mariposas doradas y otras lindezas paisajísticas no le impedían a Antonio Machado pedir que sonaran los yunques y enmudeciesen las campanas, o aspirar a romper el falaz «encanto del espejo». Por otro lado, el Azorín «moderno», tan enamorado de lo antiguo, no surge tampoco súbitamente, en el tránsito que va, por ejemplo, de *El alma castellana* a *La voluntad*. Durante unos cuantos años de su más importante y fecunda carrera literaria Azorín impregnó sus melancólicas evocaciones de «regeneracionismo», y hasta podría decirse que, al principio, su visión de una España muerta, o agonizante, constituía la base desde la cual podía disparar, con mejor conocimiento de causa, sus ansias «regeneracionistas». En todo caso, durante una época anidó en la mente de Azorín, como en la de Machado, la tensión entre la reviviscencia y la protesta, entre el encanto de la inmovilidad y el señuelo de la renovación.

Pero que el Azorín «antiguo» y, paradójicamente, «prehistórico» pueda resultar en algunos respectos más actual que el «moderno» no es asunto que deba ocuparnos más de la cuenta. No nos interesan las opiniones de Azorín, sean tempranas o tardías, sino su producción literaria de un mundo. Y de éste no encontramos muchas huellas en los «primeros intentos azorinianos». Desde

20. «La seca España», *Sintiendo a España* (1942), *OC*, VI, p. 748.

luego, no es imposible rastrear en ellos pasajes que no desdicen completamente de otros bastante posteriores.

> El día está triste; un toldo plomizo cubre el cielo, prestando a las calles de la gran ciudad un aspecto melancólico, como de día de difuntos. Todo es triste y monótono. La lluvia, una llovizna cernida que no cesa nunca de caer, parece una inmensa cortina que lo envuelve todo. Desde detrás de los cristales veo pasar los transeúntes, vadeando los charcos con cuidado, como lindos que temen salpicar de barro la tersa media de seda. Enfrente hay una iglesia, etc.[21]

—nos parece ver aquí algo de la típica secuencia descriptiva azoriniana, consistente en «colocar una cosa después de otra». Pero este, y otros pasajes similares, están todavía nadando en un mar de retórica, con tremebundos oleajes del tenor siguiente:

> Me río yo de ese Dios del Sinaí apareciendo entre nubes de teatro y atemorizando a unos míseros gusanos con relámpagos de pez griega. Sí, me río de esa grandeza grotesca cuando contemplo la sublime máquina de globos brilladores que se mueven obedeciendo a leyes inmutables, eternas[22]

—donde todo aparece bastante revuelto y, por añadidura, con los inevitables adjetivos decimonónicos (los gusanos son míseros, la grandeza es grotesca y las leyes, amén de ser inmutables, son eternas) que, con una moderada dosis de autocrítica, el autor hubiera tenido que denunciar como «ventosos». Comprensiblemente, los pasajes que se revelan más «azorinianos» aumentan en número a medida que se va cerrando esta etapa «antigua». Al final de ella, con el *Diario de un enfermo*, redactado en los años 1898, 1899 y 1900, y publicado en 1901, un año antes de *La voluntad*, ya no estamos seguros de si estamos aún en la fase «antigua» o hemos entrado en la primera parte de la «moderna».[23] Así, entre otras

21. «Hastío», *Buscapiés*, *OC*, I, p. 79.
22. «Impresiones literarias», *Buscapiés*, *OC*, I, p. 103.
23. Al hablar del *Diario de un enfermo*, Pilar de Madariaga sostiene que «de esta obra se derivan, como de una composición musical los dis-

muchas frases: «Los árboles se doblan; los cristales tiemblan. Por el añil del cielo las nubes pasan lentamente»; [24] «La brisa de la madrugada entra en una larga inspiración refrescadora. Todo calla»; [25] «Es impasible. Habla poco; no insiste: insinúa»; [26] «Alborea. El Oriente se enciende en pálidas claridades de violeta. Tintinea cristalina una campana. La lámpara, sollozante, con imperceptible moscardoneo, se va apagando» [27] —donde se abren paso los ambientes, los temas y hasta la sintaxis y semántica azorinianas. No es todavía la secuencia supertípica: «Las gentes son afectuosas; el pueblo es limpio; los alimentos son sanos; el agua es delgada»,[28] pero ya vamos estando en casa.

## 2. Las etapas de Azorín

Dejemos, pues, atrás la antigua historia; es obvio que, después de ella, Azorín no propone nada que se asemeje a aquel curioso e interesante centauro llamado «arte-ciencia» —o que cuando, mucho después, parezca asomar lo haga en muy distinta guisa. A partir de *La voluntad*, tenemos, sin más titubeos, el Azorín arquetípico, rápidamente identificable. El primer párrafo, después del «Prólogo», es, sintáctica y semánticamente *comme il faut*:

> A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga

---

tintos temas que integran la obra de Azorín» (véase *Las novelas de Azorín. Estudio de sus temas y de su técnica*, tesis inédita, Middlebury College, 1949, citado por Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 70, n. 2). Livingstone, por su lado sostiene que «la diferencia de tono entre *Diario de un enfermo* y la primera de las novelas principales, *La voluntad*, es la que media entre la melancolía romántica y la amarga decepción, y en este sentido la segunda novela representa un cambio radical de énfasis», *op. cit.*, p. 71.

24. *Diario de un enfermo* (1 abril), *OC*, I, p. 732.
25. *Op. cit.* (28 agosto), *OC*, I, p. 707.
26. *Op. cit.* (10 diciembre), *OC*, I, p. 722.
27. *Op. cit.* (6 abril), *OC*, I, p. 734.
28. *El enfermo* (1943), *OC*, VI, p. 858.

pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan. En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. Dos, cuatro, seis blancos vellones que brotan de la negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en cendales tenues. El carraspeo persistente de una tos rasga los aires; los golpes espaciados de una maza de esparto resuenan lentos.[29]

Tal vez demasiados adjetivos en ristra, pero ya llegará el momento de expurgar estas abundancias. En todo caso, el párrafo no parece ni más ni menos *comme il faut* que múltiples otros párrafos y, específicamente, comienzos de libros, o de capítulos, escritos, y publicados mucho más tarde. Al azar, uno, cuatro décadas después:

El patio de la Universidad se abre en el centro del edificio. La Universidad es chica y bonita. En el patio hay dos cosas notables. Amplia galería, con columnas dóricas, circunda el patio. Abajo está el deambulatorio escolar, y arriba, espaciosa terraza. A esa terraza dan las ventanas o puertas de la biblioteca. Las clases se encuentran en las galerías. Reciben la luz por ventanas enrejadas y con alambreras. La luz procedente de calles angostas, es penumbrosa. La primera clase, la del preparatorio de Derecho, no tiene ventana y sólo está iluminada por el montante de la puerta. Filas de escaños en gradería ofrecen asiento a los estudiantes. Y en el fondo, elevada, a modo de ancho púlpito, está la tribuna profesoral. El acto de ascender y bajar el profesor es cosa solemne.[30]

Otrosí, para no variar:

Navegaban por el inmenso mar. No era nave zorrera, ni barco veloz. Podía ser una goleta, o un bergantín, o un quechemarín. El mascarón de proa sería una ninfa o un fauno. El mar estaba tranquilo. Navegaban en la nave el poeta, el novelista y el autor dramático. Venían de no se sabía dónde e iban a no sa-

29. *La voluntad*, primera parte, cap. I, *OC*, I, p. 805.
30. *Valencia* (1941), cap. II, *OC*, VI, pp. 42-43.

> bían qué isla. Podrían atracar en las Marquesas o en la isla de Gaspar Rico o encallar en los bancos de Manuel Rodríguez. Todo podía suceder, y podía no suceder nada. Al despedirse del trabajo para embarcarse, el poeta había dejado una rima de cuartillas intactas; otra el novelista y otra el comediógrafo. Las cuartillas del poeta eran azuladas; las del novelista, amarillentas; las del autor dramático, blancas. Recordaban las del poeta, por su coloración, el cielo y el mar; evocaban las del novelista crepúsculos melancólicos; hacían pensar las del comediógrafo en las nubes albas que pasan y ya no vuelven.[31]

Se habla de cosas distintas (aunque no tanto) —un poblado, un patio universitario, un trozo de mar— y se describen de un modo, y sobre todo con un ritmo, muy parecido. Junto a estas descripciones, miles de factura similar, prosiguiendo hasta los últimos días del autor que, tras haber anunciado, en 1953, que se retiraba de las letras [32] volvió muy pronto a ellas con muy parecidas frases, en *staccato*, sobre otros poblados y otros patios y otros horizontes marítimos, y otras casas y calles y personajes difíciles de distinguir entre sí, y hechos históricos menudos, y recuerdos personales, y estados de ánimo, y alboradas y crepúsculos, y clásicos inolvidables y otros justamente olvidados. Conviene plantearse, pues, el problema de por qué se va a examinar aquí principalmente «el último Azorín» cuando otros Azorines, u otras fases en la carrera literaria de Azorín podrían cumplir el requisito de informarnos sobre su «mundo». Otras fases: presupongo, por tanto, que hay, como se ha dicho, fases o etapas en la evolución literaria del autor.

No se trata, por lo que se ha podido ya colegir, de temas, ni siquiera de estilo, sino de algo un tanto inapresable que el propio Azorín alcanzó a llamar «tono». En su estudio sobre la evolución de Azorín, Manuel Granell ha escrito:

> De considerar el mero aspecto superficial de sus creaciones, la temática y el tono estilístico ... apenas han variado. Y, no

31. *La isla sin aurora* (1944), cap. I, *OC*, VII, pp. 33-34.
32. Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979, pp. 600-602.

> obstante, cuando se cala en lo interior de esas obras, cuando se abandonan los personajes para adentrarse por la manera de ver y expresar lo visto peculiar al autor, se advierte con sorpresa la esencial diferencia que las separa. De una a otra, el escritor ha variado profundamente en su concepción del arte; y con el escritor, la técnica más recoleta y céntrica de sus relatos. Como Lope, se sucede a sí mismo.[33]

Estimo que el crítico tiene razón en lo que afirma —la escasa, por no decir nula, variación en la temática y la estructura estilística, junto al hecho de que, después de todo, cabe rastrear diferencias a lo largo de su obra—, pero no, o menos, en las razones que aduce. Creo, además, que acierta en las «etapas» que propone y que, con variaciones menores, casi todos los comentaristas establecen,[34] pero no, o menos, en lo que fundamenta tales diferencias entre las diversas etapas. En mi opinión, lo que ha variado en Azorín no ha sido tanto su «concepción del arte» como cierto tipo de relación entre el escritor, el mundo descrito y el lenguaje. Las relaciones entre estos tres términos nos proporcionan variaciones apreciables en el cañamazo común de su «mundo».

Dejando aparte, o atrás, la historia «antigua» o la «prehistoria», las etapas o fases son tres:

La primera incluye: *La voluntad (Novela) (Primeras andanzas de Antonio Azorín)* (1902); *Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)* (1903); *Las confesiones de un pequeño filósofo (Novela)* (1904); *Los pueblos*

33. Manuel Granell, *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, p. 102.

34. Entre las variantes, hay: Guillermo Díaz-Plaja, «El teatro de Azorín», prólogo al volumen de otra edición (incompleta) de *Obras completas*, Caro Raggio, Madrid, II (citado por Granell, *op. cit. supra*, p. 104, nota 2) —que incluye el Azorín «antiguo» dentro de la primera etapa—; José Capilla Beltrán, prólogo a Antonio Montoro Sanchís, *¿Cómo es Azorín?*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, pp. 13-21 (citado por Lawrence Anthony Lajohn en *Azorín and the Spanish stage*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1961, pp. 11-12) —que habla de cuatro períodos: primero, «Sección de *La voluntad*», de 1893 a 1902; segundo, «Sección de *Clásicos y modernos*», 1902 a 1925; tercero, «Sección de *Superrealismo*», 1925 a 1936; cuarto, «Sección *Memorias*», desde 1936.

*(Ensayos sobre la vida provinciana)* (1905); *La ruta de don Quijote* (1905); *El político (Arte de conducirse en la vida) (Con un epílogo futurista)* (1908); *España (Hombres y paisajes)* (1909); *Lecturas españolas* (1912); *Castilla* (1912); *Clásicos y modernos* (1913); *Los valores literarios* (1914); *Un discurso de La Cierva* (1914); *Al margen de los clásicos* (1915); *El licenciado Vidriera, visto por Azorín* (1915) (luego titulado *Tomás Rueda*); *Rivas y Larra (Razón social del romanticismo en España)* (1916); *Un pueblecito. Riofrío de Ávila* (1916); *Parlamentarismo español (1904-1916)* (1916); *Entre España y Francia (Páginas de un francófilo)* (1917); *El paisaje de España, visto por los españoles* (1917); *Madrid (Guía sentimental)* (1918); *París, bombardeado* (1919); *Fantasías y devaneos (Política, literatura, naturaleza)* (1920); *Los dos Luises y otros ensayos* (1921); *Don Juan (Novela)* (1922); *De Granada a Castelar* (1922); *El chirrión de los políticos (Fantasía moral)* (1923); *Una hora de España (entre 1560 y 1590)* (1924) (Discurso de ingreso en la Real Academia Española: 26 de octubre de 1924); *Doña Inés (Historia de amor)* (1925). Se trata del Azorín más conocido y celebrado, el que suele estudiarse, cuando se sigue estudiando, en los institutos y universidades; casi podría decirse del archi-Azorín.

La segunda etapa, que es casi un intermedio, y uno relativamente breve, incluye: *¡Old Spain! (Comedia)* (1926); *Brandy, mucho brandy (Sainete)* (1927); *Comedia del arte* (en tres actos) (1927); *El clamor (Farsa, en colaboración con Pedro Muñoz Seca)* (1928); *Lo invisible (Trilogía teatral)* (1928); *Félix Vargas (Etopeya)* (1928) (luego titulada *El caballero inactual*); *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)* (1929); *Blanco en azul (Cuentos)* (1929); *Superrealismo (Prenovela)* (1929) (luego titulada *El libro de Levante*). Es el Azorín menos conocido y más discutido, el que trata de renovarse mediantes técnicas *à la page*, como se proclama en el «Prólogo» a *Félix Vargas* (o *El caballero inactual)*:

> FÉLIX VARGAS. — Complacerse en lo inorgánico.
>
> EL AUTOR. — Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca.

FÉLIX VARGAS. — En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio.

EL AUTOR. — Sin olvidar, señor Vargas, la creación de la imagen que exteriorice la sensación. La imagen que no corresponde a la realidad exterior (agrandando las cosas, deformándolas), pero que traduce una realidad intrínseca.

FÉLIX VARGAS. — Y utilizando la ambivalencia de las imágenes para hacer visible, en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica,[35]

donde no importa si esos personajes se zambullen en profundos buceos estéticos o lanzan a voleo simples galimatías; es obvio, en todo caso, que Azorín está empeñado en sacar a colación procedimientos estimados nuevos o sorprendentes: surrealistas, expresionistas, etc., aunque luego, cuando empieza «la acción» nos salgan al encuentro frases que se nos antojan familiares, si bien más elípticas que lo ordinario:

En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la tarde, una manchita blanca; blanca y cuadrada. Las postreras sombras han invadido los rincones de la estancia, avanzan hacia el balcón, se deslizan por el ancho y bajo diván, sumergen dos o tres cuadros claros, de paisajes; se regolfan en torno a la mesa, circuyen el cuadradito de blanco papel. Y un silencio profundo; por el balcón, abierto de par en par, entra el efluvio del campo; ya comienzan a brillar algunas estrellas. Las sombras avanzan, se espesan, se densifican; no se ve ya casi nada en la estancia. El fulgor, vago, incierto, que viene de fuera, hace resaltar con vaguedad la mancha blanca —un sobre— que aparece encima de la mesa. Félix Vargas, el poeta, ha dejado allí negligentemente la carta. ¿La ha leído? ...[36]

Normalmente, el autor hablaría, directa y llanamente, de una carta, de modo que podemos concederle que está ensayando procedimientos nuevos, insólitas maneras de decir. Pero éstas se hallan arropadas en los tonos y estilos conocidos. El «¿La ha leído?» es,

35. *OC*, V, p. 1.
36. *OC*, V, p. 2.

en todo caso, reveladoramente azoriniano. Ninguna interrogación semejante cabría en cualquiera de los pasajes de Robbe-Grillet a quien, en algunos respectos, el segundo Azorín preludia: «Elle est assise dans le fauteuil, entre la porte du couloir et la table à écrire. Elle relit une lettre qui conserve les sillons très apparents d'un pliage en huit. Les longues jambes son croisées l'une sur l'autre. La main droite tient la feuille en l'air devant le visage; la gauche enserre l'extrémité de l'accoudoir» [37] o «Il est assis sur une chaise massive, surmontée de deux dictionnaires. Il dessine. Il dessine une grosse mouette, blanche et grise, de l'espèce communément appelée goéland. L'oiseau est de profil, la tête dirigée vers la droite» [38] o «Un trait d'ombre, rectiligne, large de moins d'un pied, barrait la poussière blanche de la route. Un peu de biais, il s'avançait en travers du passage sans fermer complètement celui-ci; son extrémité arrondie —presque plate— ne dépassait pas le milieu de la chaussée, dont toute la partie gauche demeurait libre...»,[39] etc., etc. Es cierto que en esta segunda etapa de Azorín encontramos numerosos ejemplos de composición a manera de rompecabezas, inexistentes, o poco abundantes en las etapas anterior y posterior: «Paz en el paisaje; el valle a sus pies; verdes apacibles en las frondas y en los prados; pedazos de cristal de las aguas que la marea ha hecho subir» [40] o «Se dirigen al ascensor; línea grácil, esbelta, de Andrea; la curva de sus caderas; el torso enhiesto. Desde arriba, en el balcón, enfrente, el ancho mar azul; el blanco, nítido, faro».[41] Pero no hay que romperse mucho la cabeza para resolver estos rompecabezas y colocar las piezas donde son de cajón; quizá no hay ahora exactamente, o siempre, una frase después de la otra, pero sigue habiendo una y después otra, con los interrogantes y las exclamaciones pertinentes con el fin de juntar los hilos: «¿Se formará la nebulosa?», «¿Quién será esta

37. Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Éditions de Minuit, París, 1957, página 121.
38. *Id.*, *Le voyeur*, Éditions de Minuit, París, 1955, p. 22.
39. *Op. cit.*, p. 91.
40. *Félix Vargas (El caballero inactual)*, cap. II, *OC*, V, p. 37.
41. *Loc. cit.*

desconocida?», «¡Qué emoción contenida, intensa, la de Félix!».[42] Estilísticamente, algo ha cambiado. Lógicamente, poco, o nada.

Tercera y última etapa. Entre las obras incluidas en ella figuran: *Españoles en París (Cuentos)* (1939); *Pensando en España* (1940); *Valencia* (1941); *Madrid* (1941); *El escritor (Novela)* (1942); *Cavilar y contar (Cuentos)* (1942); *Sintiendo a España (Cuentos)* (1942); *El enfermo (Novela)* (1943); *Capricho (Novela)* (1943); *La isla sin aurora (Novela)* (1944); *Veraneo sentimental* (1944); *María Fontán (Novela rosa)* (1944); *Salvadora de Olbena (Novela romántica)* (1944); *París (Memorias)* (1945); *Memorias inmemoriales* (1946); *El artista y el estilo* (1946); *Con permiso de los cervantistas* (1948); *Con bandera de Francia* (1950) —y otros varios centenares de páginas sobre cosas vistas (en la realidad o a través de una pantalla), leídas, recordadas. De algún modo es cierto que, como apunta Julián Marías, en esta su última etapa Azorín «vuelve a entroncar con su manera tradicional».[43] Pero hace algo más: convertirse en un escritor por partida doble —escritor que escribe sobre lo que escribe—. Al enfocar la atención sobre este aspecto, habrá que destacar la tercera etapa, pero la forma y sentido de ésta resultará más clara si se la compara y contrasta con las etapas antecedentes.

## 3. Interpretación de las etapas

No es difícil coincidir con la mayor parte de los críticos en la caracterización de cada una de las etapas en cuestión, pero cada crítico tiende a llevar el agua a su molino. No olvidaremos, ciertamente, el nuestro.

En la primera etapa Azorín se aboca sobre detalles, minuciosa y casi implacablemente reseñados: «Primero hay una sala pequeña; después está otra sala más pequeña, que es la alcoba. La sala está enlucida de blanco, de brillante blanco, tan estimado

42. *Op. cit.*, cap. XIII, *OC*, V, p. 57.
43. *Diccionario de literatura española*, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías, Revista de Occidente, Madrid, 1964[3], *s.v.* «Azorín».

por los levantinos; a uno de los lados hay una gran mesa de nogal; junto a ésta, otra mesita cargada de libros, papeles, cartapacios, dibujos, mapas»; [44] «Las paredes del estudio son de brillante estucado blanco; las puertas están pintadas de blanco; las placas de las cerraduras son niqueladas; el piso, en diminutos mosaicos o losanges azules, blancos y grises, forma una pintoresca tracería, encerrada en una ancha cenefa de color lila. Tamiza la luz una persiana verde ...»; [45] «Verdú pasea por la estancia. Es alto; su cabellera es larga; la barba la tiene intonsa; su cara pálida está ligeramente abotagada. Camina despacio, deteniéndose, apoyándose en los muebles»; [46] «Esta calle se llama del Puente; es corta, pero hay a esta hora en ella una sugestión profunda. Apenas si transcurre alguien de vez en cuando; las ventanas están abiertas de par en par como para recibir la frescura matinal; los muros son negruzcos; oís los trinos de un canario; en los miradores de cristales veis las mecedoras en reposo, y en el fondo de la vía, cerrando la vista, como una decoración de teatro, destaca airoso sobre la escalinata el torreón de la Catedral, ancho, fornido, negro, con la redonda y blanca esfera del reloj en lo alto»; [47] «En lo alto, asentada en una ancha meseta, está la casa. La rodean viejos olmos; dos cipreses elevan sobre la fronda sus cimas rígidas, puntiagudas. Hay largos y pomposos arriates en el jardín. Hay en la verdura de los rosales rosas bermejas, rosas blancas, rosas amarillas».[48] ¿Para qué seguir? En lo que toca a frases de este cariz, es el típico y tópico *embarras du choix*. Casi no nos enteramos de lo que describen; a despecho de la tesis según la cual el mejor estilo es el que no se nota, lo único que aquí parecemos notar es el estilo en que va marchando, lenta y monótonamente, ese tren descriptivo. Cuando, haciendo un esfuerzo para no reparar en el cristal, nos fijamos en lo visto a su través, advertimos que Azorín no sólo se vuelca sobre detalles, sino que se fija, casi maniáticamente, en algunos de ellos. En un muy citado ensayo sobre Azorín,

44. *La voluntad*, parte primera, cap. VII, *OC*, I, p. 831.
45. *Antonio Azorín*, parte primera, cap. II, *OC*, I, p. 1.011.
46. *Op. cit.*, parte segunda, cap. I, *OC*, I, p. 1.065.
47. «Una ciudad», *Los pueblos*, *OC*, II, p. 153.
48. «Una lucecita roja», *Castilla*, *OC*, II, p. 725

Ortega y Gasset comienza por acribillarnos con líricas efusiones: «su arte [el de Azorín] se insinúa hasta aquel estrato profundo de nuestro ánimo donde habitan estas menudas emociones tornasoladas»; [49] «de pronto notamos un leve temblor en sus labios prietos, una suave iluminación en su pupila»,[50] tal vez porque «sobre el área de la existencia resbala el vértice sanguinolento de nuestro corazón y sus convulsiones le hacen martillear en la superficie vital, dejando en ella como un pespunte de momentáneas angustias y exaltaciones».[51] Ya estamos a punto de abandonar la partida cuando aparece, por fin, la sustancia: Azorín es un *«sensitivo de la historia»*,[52] un escritor nada casticista ni, en el sentido tradicional, costumbrista, pero que nos dice «de cada cosa sus costumbres, y sólo sus costumbres»,[53] que «busca sobre el haz del mundo lo humilde, lo olvidado y lo mínimo».[54] Ortega y Gasset termina por acuñar la certera fórmula: «*Maximus in minimis*: he aquí el arte de Azorín».[55] Por eso puede dar a su ensayo el título «Azorín o primores de lo vulgar», aun si el término 'vulgar' no es aquí el más adecuado, porque se trata más bien de algo cotidiano. Las cosas y los acontecimientos cotidianos, menudos, prosaicos y anodinos son lo que realmente importa. Lo único significativo es lo insignificante —o lo que tal parece—. Lo cotidiano, además, se repite; por eso es justamente lo de *cada* día, uno tras otro, desde tiempo inmemorial y para siempre. «Todas las horas de todos los días son lo mismo; todos los días, a las mismas horas, pasan las mismas cosas».[56] Por eso no parece haber diferencia fundamental entre el pasado y el presente, porque el pasado fue, y sigue siendo, presente. Todo se concentra en el mismo momento actual, en el que se dan cita lo inestable y lo permanente. Como las inevitables nubes:

49. José Ortega y Gasset, «Azorín o primores de lo vulgar», *El Espectador*, II (1917), en *Obras completas*, II (1946), p. 162.
50. *Op. cit.*, II, p. 159.
51. *Op. cit.*, II, p. 160.
52. *Op. cit.*, II, p. 162.
53. *Op. cit.*, II, p. 179.
54. *Op. cit.*, II, p. 190.
55. *Op. cit.*, II, p. 191.
56. «La fragancia del vaso», *Castilla*, *OC*, II, p. 715.

> Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son —como el mar— siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas —tan fugitivas— permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo —en un momento de ventura— vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas en todo momento, todos los días van caminando por el cielo ... Las nubes son la imagen del tiempo.[57]

Y también, claro, ya se apuntó, el mar. Como no se puede ver el mar desde Castilla, se evoca:

> ... el mar se aleja inmenso, azul, verdoso, pardo, hacia la inmensidad; una banda de nubecillas redondeadas parece posarse sobre el agua en la línea remotísima del horizonte. Nada turba el panorama. La suave arena se aleja a un lado y a otro hasta tocar en dos brazos de tierra que se internan en el agua; las olas vienen blandamente a deshacerse en la arena; pasa en lo alto, sobre el cielo azul, una gaviota.[58]

Las nubes, el mar, especialmente las olas, dan siempre mucho de sí.

Cabe observar que los objetos, las personas, los acontecimientos, las acciones están nítidamente separados unos de otros; de lo contrario, ni siquiera valdría la pena enumerarlos. Pero la enumeración no es una mera lista, y menos aun una lista caótica. Todo sigue por sus cauces, y según sus géneros, naturales. Las cosas se ligan entre sí por los colores que despliegan, los perfumes que exhalan, los efectos que producen: las viñas se extienden, las nubes se deslizan, los barrancos se abren, el sol se esconde, los caminos serpentean, las puertas gimotean, las campanas vibran —como las personas se ligan entre sí y con las cosas por medio de acciones:

57. «Las nubes», *op. cit.*, *OC*, II, pp. 704-705.
58. «El mar», *op. cit.*, *OC*, II, p. 699.

hablan, se sientan, miran, meditan, descansan y, sobre todo, callan. No es sorprendente que en la primera etapa de la evolución literaria de Azorín, los verbos, si bien siempre fielmente acompañando a sus correspondientes sujetos, sobresalgan. Las cosas parecen haber sido hechas para que los verbos las exhiban.

En la segunda etapa el escritor quiere renovarse, recomponer su visión del mundo y su lenguaje. Rejuvenecer y refrescar sus géneros. Siguiendo corrientes artísticas y psicológicas a la sazón en boga, se dispone a romper con enlaces lógicos y gramaticales, con las lentas y sosegadas enumeraciones. Con no poco de lo que le había servido hasta entonces para imponer sus propias categorías —digamos, categorías observacionales— al mundo. Hay que tronchar sin piedad los árboles que formaban las tupidas selvas de detalles; concentrar la frase, dejarla monda de excrecencias adjetivales y verbales. Hay que cortar las ligaduras que se habían atribuido a las cosas, y a las palabras, para dejarlas libres. Que anden sueltas, chocando unas con otras.

> El pan, el café y la leche; frente al azul, en el ambiente puro de la mañana; en tanto que las manos van partiendo el pan, instintivamente, rememoración del pasado. Andrea y el pasado. Andrea en la lejanía de los días de guerra. Su marido, Esteban Duclaux; no olvidar su agitación vertiginosa en los negocios. Hortensia, hermana de Andrea.[59]

Las descripciones se reducen a anotaciones. A acotaciones:

> ... En la lejanía, hace diez años. Andrea en el hotel, en París; las noches en que las sirenas comenzaban a lanzar sus plañidos terribles, angustiadores; la electricidad cortada. Lucecitas de las linternas de bolsillo fulgiendo, en baile fantástico, por los pasillos a oscuras en el hotel. El sótano. En el cielo negro, el bordoneo del avión alemán. Años después, en Biarritz; ahora, en Biarritz. Las campanas de todo París que tocaban, como el Sábado de Gloria, cuando desaparecían los aviones; la risa de Andrea en el sótano, entre los medrosos huéspedes del hotel.

59. *Félix Vargas (El caballero inactual)*, cap. XV, *OC*, V, p. 62.

Sus labios rojos y frescos; su mirar estelar. Como las estrellas lejanas ...[60]

Los enlaces no son reales; son a lo sumo, producto de sensaciones. Como en un universo soñado por un secuaz de Hume, o de Mach: «Persistencia en la sensación de la hoja que cae. Una mancha de color de caoba, y otra mancha de color rosado».[61] Inevitablemente, el subconsciente hace su aparición, anunciándose más de una vez: «Los peces de colores que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente. En el acuario de aguas oscuras, donde hay también anemones y actinias con sus filamentos sedosos, pulpos voraces, erizos, estrellas de mar. Una cara que quiere con sus ojos ávidos acercarse para ver lo que se mueve en el acuario; pero el acuario está cerrado»; [62] «La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge de lo subconsciente».[63] Todo en libertad: peces de colores, piedras que vuelan por el aire; manos que hacen gestos y llaman. Todo indistinto y confuso. En vez de realidades, gérmenes; en vez de novelas, prenovelas. En la permisiva área del subconsciente se revuelven las palabras con las imágenes. Todos los recursos conocidos han sido usados; es preciso forjar otros nuevos. El problema es si, para el autor, los hay. Porque «las palabras en plena autonomía, en plena libertad» [64] parecen juntarse, automáticamente, para formar las mismas imágenes de siempre: las casas limpias y ordenadas, los blancos pisos de las cámaras, los pasos ligeros y callados, los trajes sencillos. Pensándolo bien: una preparación para la tercera etapa más bien que un entronque con la primera.

La tercera etapa consiste en una busca continua y constante de la realidad del escritor y su escribir. O también —lo que no es incompatible— en una purificación de recuerdos. Una eliminación de todo lo accesorio, en las cosas y en las personas, para quedarse

60. *Op. cit.*, cap. XV, *OC*, V, pp. 62-63.
61. *Op. cit.*, cap. XXXV, *OC*, V, p. 97.
62. «Prólogo», *Superrealismo (El libro de Levante)*, *OC*, V, p. 345.
63. *Op. cit.*, cap. X, *OC*, V, p. 36.
64. «Prólogo», *op. cit.*, *OC*, V, p. 345.

con su realidad nuda. Ésta no parece ser ya espacio-temporal, sino ideal. En vez de la observación minuciosa e implacable, o en lugar de la automática combinación y recombinación de impresiones y de palabras en un rompecabezas que no termina por serlo de veras, el dejar escurrir las cosas y los acontecimientos hasta quedarse con una especie de «síntesis». Todo destilado, trascolado, filtrado.

> Andando y pensando. Caminar despacio, lentamente, por la calle; caminar, como un regodeo, después del largo trabajo. Dejar correr, escurrir, explayar la vista por las fachadas de las casas, por los transeúntes, por la faz de una bella mujer, por el ancho cristal de un escaparate. No pensar en nada. Y, de pronto, en la sobrehaz de la conciencia, una lucecita, un estremecimiento, una vibración: la idea, la continuación de la idea, la prosecución del trabajo mental que habíamos clausurado.[65]

Todavía en el acuario de lo subconsciente, el autor realiza un esfuerzo para emerger a la superficie. Una vez en ella, parece esfumarse y reanudar su tarea dejando, por lo pronto, que las cosas mismas hablen. Las cosas, las casas. «Somos las casas; las casas de la ciudad; formamos nosotras Olbena. Queremos hablarte, autor; pretendemos ser nosotras quien diga la postrera palabra.» [66] Habla la huerta vieja: «No sé por qué han de ser las casas las que digan la última palabra en la historia de Salvadora de Olbena. Soy yo quien ha de sentenciar ...».[67] Por cierto que casas y huerta no hablan de modo muy distinto que el autor y hasta llevan a la exasperación las manías de éste. Y puesto que se ha tomado aquí tan literalmente que las cosas mismas hablen, ya no tienen por qué enzarzarse en problemas de expresión; dicen lo que saben tal como lo saben y de esta manera se hacen maestras en el difícil arte de la precisión. Aunque proporcionan muchos detalles, nin-

65. «Prólogo», *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, *OC*, V, página 113.
66. *Salvadora de Olbena*, cap. XXXV, *OC*, VII, p. 669.
67. *Op. cit.*, cap. XXXVI, *OC*, VII, p. 674.

guno de ellos es accesorio. Acendrados como el propio espíritu de Salvadora de Olbena:

> Conocemos variedad de olores; en los hornos, de pan caliente y de hornija de pino, de escamujo, de sabina y de enebro. En las cocinas, de ramaje de olivo, sarmientos, leños de pino, leños de carrasca; también en las cocinas, de aceite hirviendo, ajos, azafrán, vinagre, pimienta, clavo y orégano, guisos diversos. En los lagares y bodegas, de mosto, vino, alcohol, azufre. En las destilerías, también de alcohol y además de matalahuga. En los trojes, de trigo, cebada y otros áridos. En las farmacias y cuartos de enfermos, de drogas, linimentos, unturas. En las iglesias, de incienso, cera y pabilos. En los pajares de paja: olor caliente en invierno y fresco en verano. De toda la ciudad trasciende un olor de leña quemada y de semillas, mezclado con el de verduras y alfalfa. Contemplamos cielos limpios y cielos nubosos, cielos azules y cielos negruzcos, cielos grises y cielos blanquecinos, cielos con cúmulos y cirros, cielos con estratos y nimbos, cielos altos y cielos bajos, cielos en la noche lóbrega, tachonada de estrellas, y cielos en la noche con transparencia tenue de luna; sol fúlgido y sol velado por las nubes o por la niebla; arreboles en los crepúsculos; humo denso negro o humo leve azulado; humo que asciende perezoso y recto y humo que ladea el viento y lo deshace; aves que vuelan o aves que se abaten.[68]

Pero una vez que ha dejado hablar las cosas, el autor se da cuenta de que las diferencias entre ellas y quien las describe son mínimas. La pura extroversión y la introversión pura coinciden. De vez en cuando surgen dudas: ¿Son las realidades las que realmente hablan? ¿O es el autor quien las hace hablar según su propio entender? ¿Estamos ante una realidad o ante una ficción? El autor camina por riscos en los que puede fácilmente despeñarse: «Cubiletea con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador. Camina cual las cabritas por riscos deleznables, es decir, resbaladizos, por las páginas de esta novela. Novela o lo que sea».[69]

68. *Op. cit.*, cap. XXXV, *OC*, VII, pp 672-673.
69. *Capricho*, parte segunda, cap. XXIII, *OC*, VI, pp. 946-947.

La única salvación es la «síntesis ideal». Volver a destilarlo todo bien destilado. Que no hablen ni las cosas ni el autor, sino el lenguaje mismo. El lenguaje es el mundo. En su última etapa el mundo del escritor y el escritor como mundo pueden coincidir porque son dos caras de la misma realidad: la realidad lingüística en que, en último término, la obra literaria consiste.

Granell tiene en buena parte razón al mantener que las diferencias entre las diversas etapas de la evolución literaria de Azorín se deben a los varios modos como el escritor mira en cada caso el mundo. En la primera etapa lo mira desde fuera o, si se quiere, de dentro para afuera, como si el mundo estuviese ahí, enfrente del escritor, reposado, inmutable. En la segunda etapa lo mira desde la representación que el escritor se hace del mundo en la propia conciencia; más que mirar el mundo mira su representación. En la etapa tercera, lo mira, o intenta mirarlo, desde una perspectiva extrahumana, que puede resultar a veces inhumana. Puesto que en la primera y tercera etapas la perspectiva es externa, se describen cosas, ante todo paisajes y personas. Puesto que en la segunda es interna, se describen hechos de conciencia. Por eso en las etapas primera y tercera la descripción sigue el (supuesto o real) orden del mundo mientras que en la segunda sigue el orden —o desorden— de los reflejos del mundo en la conciencia.[70]

Observaciones tanto más razonables cuanto que solo metafóricamente cabe decir que «las cosas mismas hablan por el autor». Ni las cosas ni el lenguaje dicen nada; sólo los hablantes hablan. Por tanto, los cambios que pueden percibirse en la evolución literaria de un escritor han sido introducidos por éste al usar el lenguaje con el fin de construir su mundo. Sin embargo, cabe también tomar los tres términos de la ecuación —'escritor', 'lenguaje', 'mundo'— no para ver quién produce qué, y cómo, sino para examinar de qué manera, o maneras, funcionan dentro de la estructura llamada «el mundo del escritor». A tal efecto, puede construirse un esquema que permita caracterizar cada una de las etapas oportunamente reseñadas —tarea tanto más hacedera ahora

70. Manuel Granell, *Estética de Azorín*, especialmente pp. 101-127.

cuanto que en el curso de la reseña se anticiparon ya algunas de las caracterizaciones que a continuación se ofrecen.

En la primera etapa el mundo es lo que Azorín describe mediante el lenguaje. Éste es un instrumento usado por el autor con el fin de hablar acerca de realidades que conoce, o cree conocer, y de experiencias que ha tenido al enfrentarse con ellas. Ni que decir tiene que el mundo es filtrado por la sensibilidad del escritor y por la tradición cultural dentro de la cual esta sensibilidad opera. Por eso hay diversos modos de llevar a cabo esta operación, y cada uno de ellos depende de varios factores (la fisiología y la psicología del escritor, su biografía, su ambiente, etc.). Cabe decir que hay tantas maneras de describir el mundo como «filtros». El mundo de Azorín —el de un miniaturista asépticamente inclinado sobre su objeto, que es, además, un sensitivo que se deja llevar por lo descrito— es uno entre otros posibles. En gran parte el escritor lleva a cabo su tarea mediante un esfuerzo de identificación con el mundo, esto es, con su propio mundo, haciéndose lo más transparente posible. El ideal es que el instrumento usado —el lenguaje— no se note, porque de este modo resaltará mejor la realidad del mundo descrito. El mundo es entonces el conjunto de referentes que el escritor encuentra, o descubre, y lingüísticamente explora y expresa. Cabe llamar a este modo de ver el mundo, y al «mundo del escritor» correspondiente, «el modo referencial».

En la segunda etapa cambia la relación entre el escritor, el lenguaje y el mundo. El escritor no se encamina hacia el mundo confiado que podrá oportunamente reproducir ciertos rasgos suyos mediante el lenguaje. De hecho, duda del mundo —duda inclusive de su materialidad, de su espacialidad, de tu temporalidad—. En principio, esto debería de hacerle rebotar, como un cartesiano impenitente, sobre una realidad puramente «interior» —suponiendo, a efectos de este argumento, que las realidades «interiores» no pertenezcan al mundo—. Pero no ocurre así. Al disolverse, en la mente del escritor, la realidad «normal» del mundo, éste queda, por así decirlo, «disponible». Puede recomponerse de muy diversas maneras. Las recomposiciones —con las pertinentes descomposiciones— del mundo equivalen a recomposiciones, y des-

composiciones, del lenguaje. El escritor se convierte en una especie de eslabón entre el mundo y el lenguaje; no va, con el lenguaje, hacia el mundo, sino que viene del mundo hacia el lenguaje. En términos menos sibilinos: deja que el mundo se refleje en su conciencia lingüística, o espera que en su subconsciente, o inconsciente, se combinen las palabras de acuerdo con las experiencias que ha tenido del mundo. La llamada «escritura automática» es seguramente el procedimiento extremo de este modo de ver el mundo que, por haberse reducido a combinaciones y recombinaciones lingüísticas, cabe llamar «el modo inintencional».

En la última etapa, el escritor —siempre, al fin y a la postre, el motor real de la producción literaria— parte del lenguaje para construir con él un mundo. Esto quiere decir que, adquirida ya su experiencia del mundo —habiendo visto todo el mundo que esperaba, o deseaba, ver— no se preocupa ya de saber si lo describe o no fielmente, o cómo, y hasta qué punto, lo describe. El mundo es para él primordialmente el lenguaje, es decir, el conjunto de hábitos lingüísticos que ha ido adquiriendo y perfeccionando en el curso de su carrera literaria. Pero al intentar dar una forma a ese mundo, no encuentra otro modelo que el proceso mismo de escribir para describirlo. Este proceso está representado por «el escritor», no un determinado sujeto —aunque realmente lo sea—, sino la función de escribir. Mundo y lenguaje se encaminan, por así decirlo, hacia el escritor en tanto que funciona como tal. La producción literaria se hace en gran parte autobiográfica o, en el caso de Azorín, pluriautobiográfica. El escritor se sirve de sí mismo, y de otros a quienes imagina como escritores, para unificar y dar sentido al mundo. El mundo del escritor consiste en escribir.

En un sentido general, «el mundo de Azorín» se encuentra repartido en todas y cada una de las tres etapas reseñadas; ya en la primera se perfilan con bastante nitidez los confines y contenidos de ese mundo. Sin embargo, la última etapa lo configura de un modo particularmente vívido, no sólo por llevar a últimas consecuencias algunos de los rasgos que tipifican la construcción literaria azoriniana, sino también porque constituye de algún modo una síntesis de las etapas precedentes. En particular respecto a

lo que llamaré «elementos», puede verse que la última etapa recoge y potencia las otras. Por esta razón, aun cuando seguiré teniendo presentes rasgos que cabe rastrear en obras anteriores a las de la última etapa, me concentraré desde ahora en ésta. El mundo de Azorín será visto sobre todo bajo la especie del «mundo del último Azorín».

## 4. Los elementos del mundo

Para no complicar demasiado el asunto —o la manera de hablar de él—, emplearé expresiones del tipo 'el mundo de Azorín está compuesto de ...', 'los temas de Azorín son ...' 'la realidad para Azorín consiste en ...'. Pero cualesquiera de estas expresiones puede traducirse por la siguiente: 'las preferencias lingüísticas de Azorín son ...'. Se trata, en efecto, en cada caso de usos lingüísticos, específicamente de elección de términos. Distinguiré entre «elementos del mundo» y «formas del discurso» —objeto de la sección próxima—, pero esta distinción es sólo metodológica. Los elementos del mundo de Azorín se hallan integrados en las formas como el autor discurre sobre ellos.

El que Azorín, o cualquier otro escritor, tenga determinadas preferencias lingüísticas, se debe seguramente a preferencias reales, esto es, a preferencias por tales o cuales elementos o aspectos de la realidad. Pero como aquí no se trata del mundo real, sea «externo» o «interno», de Azorín, sino de su mundo artístico, que consiste en palabras —y en palabras dispuestas según ciertos órdenes y patrones—, no me preocupa que Azorín, como individuo concreto, de carne y hueso, haya tenido o no tales o cuales preferencias «reales»; sólo ocurre que a veces es más expedito hablar de preferencias reales que de preferencias lingüísticas. El lector puede proceder en cada caso a las traducciones requeridas por los supuestos de que se parte.[71]

Los que llamo «elementos» —tradicionalmente asociados con

71. Esta observación vale asimismo para los demás autores (o mundos artísticos) tratados en este libro.

«temas» o con «motivos»— del mundo de Azorín pueden clasificarse de varios modos, sea en grupos o (puesto que se trata de elementos) en clases. La clasificación que, en último término, se adopte depende de lo que en cada caso se subraye, pero es probable que, dada una clasificación cualquiera, haya bastantes elementos que pertenezcan a más de un grupo o clase. El modo más simple de formar uno de éstos consiste en destacar términos y expresiones asociables mediante analogía o inclusive sinonimia relativa. Siguiendo este procedimiento, establezco cuatro grupos a los que doy los nombres de «elementalidad», «tenuidad», «espaciosidad» y «temporalidad».

*Elementalidad.* El término se encuentra en el propio Azorín: «Y una rosa amarilla, color que prefiere Víctor en las rosas, realza la blancura del mantel y la elementalidad de las adherencias».[72]

¿Qué quiere decir que unas adherencias sean elementales? Por lo pronto, que son esenciales, fundamentales, básicas. Pero lo básico puede entenderse de dos modos, ambos, por descontado, superlativamente metafóricos. Lo básico puede ser lo duro, lo recio, lo grávido, lo estable, como el suelo que pisamos, el cimiento sobre el cual están edificadas las casas, las rocas contra las cuales rompe el oleaje. Elementales son entonces la tierra, las raíces, la osamenta.

No es éste el modo como Azorín parece entender lo elemental. Éste puede ser recio o pulido, duro o blando, grávido o liviano, pero en todos los casos tiene que ser simple, sencillo, limpio. Sean cualesquiera sus otros rasgos, lo elemental es lo que no sobra. Si las adherencias son elementales, ello quiere decir, pues, que son más bien inherencias. Por la realidad entera, tal como Azorín la concibe, siente, intuye, ve o describe, está soplando de continuo un viento que la monda de toda superficialidad, un vaho que empaña las cosas pero sólo para dejarlas luego más bruñidas. Todo lavado y lustral, acendrado y acrisolado, estricto y escueto. Ni una mota de polvo: un mundo espolvado y sacudido. «A la frugalidad —escribe Azorín en un pasaje inmediatamente anterior al citado antes— se ha de añadir la sencillez, dentro de la limpieza

72. *El enfermo*, cap. X, *OC*, VI, p. 821.

en lozas y cristales.»[73] Para «elementalizar» la realidad, nada mejor que desvestirla y pulirla. Todo parece relucir de puro limpio, los interiores tanto como los exteriores:

> Las casas de Petrel son limpias y cómodas; las mujeres se distinguen, entre otras cosas, por el aseo: aljofifan los pisos de mosaico formado con piedrecitas cuadradas, cuadrilongas y angulosas, blancas, amarillas, azules, bermejas, negras; las puertas las fregotean con estropajo y cloruro; los picaportes y asidores y castañuelas, donde los hay, los hacen brillar, relucientes como el oro, con pastas especiales.[74]

Uno se pregunta inclusive por qué los varios colores de tales piedrecitas cuadradas. ¿No bastaría, y hasta sobraría, con que fuesen blancas? El blanco, que es el conjunto de todos los colores visibles del espectro, es a la vez, para el que lo contempla, la mera posibilidad de color y, con ello, lo que sirve como de fundamento a todos los colores posibles. Blanco es lo que no ha sido todavía cromáticamente manchado, maculado y como pervertido. Casi se puede decir: el color que se quiera, con tal que no haya ninguno, o que todo sea blanco. «Patio con enlosado de mármol blanco»[75] y «brollador susurrante de agua cristalina» que «se eleva en una taza también de blanco mármol».[76] Mansiones enteramente blancas: «no puede haber ni veladura ni mácula en la nitidez de la cal».[77] ¿Qué cruza en el cielo de un azul intenso? Nubes, claro, nubes blancas. Calles «anchas y blancas»; porches blancos.[78] Se lucha contra lo que amenaza el blanco: «Son estrechas y blancas las calles; cuando alguna fachada se enegrece con el tiempo ... se la torna a enlucir».[79] El blanco va invadiendo el mundo de Azorín: «Hay en un cuadrado espacio blanco un círculo blanco; las paredes del comedor son blancas, y la

73. *Loc. cit.*
74. *Op. cit.*, cap. II, *OC*, VI, p. 804.
75. «La familia de Cervantes», *Sintiendo a España*, *OC*, VI, p. 643.
76. *Op. cit.*, pp. 643-644
77. «Don Quijote, vencido», *op. cit.*, *OC*, VI, p. 757.
78. *Memorias inmemoriales*, cap. II, *OC*, VIII, p. 337.
79. *El enfermo*, cap. II, *OC*, VI, p. 805.

mesa» —mueble "fundamental"— «tiene sobre una muelle manta de algodón un blanco mantel siempre inmaculado».[80] Sí, «el blanco círculo de la mesa del comedor está en el blanco espacio cuadrado».[81] Un capítulo entero está consagrado a barrer con los colores: «Todo es blanco; blanco en las ropas y en la casa»;[82] «La cama es blanca; las paredes del cuartito son blancas; las manos de la enferma —operada ayer— son blancas; la cara de la enferma, escuálida, con los ojos hundidos, está blanca cual virgen cera».[83] Y cuando se abandona el blanco,[84] símbolo de tanta y tanta pureza, de tanta elementalidad cromática, sólo alcanza a deslizarse, como por un filtro reductor de luz, el gris, que es apenas un color, que es el color mudo por excelencia, el obtenido por eliminación, el preferido por el escritor en la representación pictórica del mundo: «Y lo gris, lo quedo, lo que se dice a media voz, es mi elemento».[85] Mudez del gris; pureza del blanco: elementalidad.

Lo mismo con ropas y trapos: lo simple, lo justo. Hace siete siglos, en 1202 —y es, por supuesto, Azorín comenta, «como si fuera ayer»— llegó a Petrel un caballero. ¿Cómo iba ataviado? Pues, sencillamente: «sencillamente». Todo el mundo en Petrel, que ahora sirve de microcosmo para el macrocosmo azoriniano, va vestido con sencillez. Tanto que no es menester ni siquiera detenerse en pormenorizar el atavío; basta con decir que es simple. Lo mismo rige para el comer y el beber. «Nada más sencillo», dice Víctor, para explicar por qué no tiene necesidad de beber en el

80. *Op. cit.*, cap. XX, *OC*, VI, p. 847.
81. *Op. cit.*, cap. XXV, *OC*, VI, p. 859.
82. *El escritor*, cap. XL, *OC*, VI, p. 401.
83. *Op. cit.*, p. 402.
84. Todo esto parece (es) incompatible con una observación de Antonio Montoro Sanchís (*¿Cómo es Azorín? Datos y opiniones para su biografía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, p. 223) destinada a mostrar la importancia de las tendencias impresionistas en Azorín: «Arte también del color; un conjunto de colores; una masa de gemas variadísimas». Desde luego, pueden hallarse, seguramente en abundancia, términos que connotan muchos colores en las obras de Azorín —cuántos, y cuáles, sólo puede establecerlo un examen cuantitativo—, pero a la hora de describir las cosas y los ambientes en que «el último Azorín» se siente «como en su mundo», el blanco, o el gris (o a veces el azul) prevalecen.
85. *Memorias inmemoriales*, cap. XXVIII, *OC*, VIII, p. 403.

verano, «y sencillo también —agrega—, que en mis experiencias de alimentación haya ido poco a poco de lo complejo a lo elemental».[86] De lo complejo a lo elemental: así se resume la historia del arte, y de la concepción de la vida, del último Azorín.

Uno de los procedimientos de que se echa mano para reducir el mundo a sus elementos básicos es el uso de términos genéricos. Al abrir la puerta de un recinto donde se guarda paja, cebada y algarrobas para las caballerías, se percibe «un olor penetrante». Cuando se abren puertas que dan a habitaciones poco frecuentadas, se oyen lamentos «agudos y largos». Esto no parece compadecerse siempre con la propensión de Azorín a subrayar matices —desde luego, hay una diferencia notoria entre hablar de olores penetrantes, sin más, y proporcionar esa larga lista de olores que las casas de Olbena percibían, o despedían—. Tampoco parece compadecerse con la tendencia azoriniana que Ortega y Gasset desveló en el primer Azorín, y que persiste en el último, a destacar los «primores de lo vulgar», el amor a las cosas, sin importar cuán menudas, humildes o insignificantes. Azorín tiene clara conciencia de esta situación. ¿Es posible sacrificar por entero lo concreto a lo abstracto? ¿O habrá que reconocer que, después de todo, lo concreto es la realidad mientras que lo abstracto es, a lo sumo, una pálida y desteñida imagen de ella? Una síntesis parece necesaria. «¿Abstracción, o concreción?», se pregunta Víctor Albert, y se responde: «las dos cosas; pero amalgamando las dos cosas, no es fácil saber en cuáles dosis se han de emplear. Lo abstracto es, para Víctor, la emanación de las cosas cotidianas; lo concreto son esas mismas cosas en su tangibilidad».[87] Atenerse sólo a la emanación engendra una obra sin color y sin forma; prescindir de ella para atenerse a las cosas mismas producirá una obra sin «contenido espiritual». La solución es, por lo pronto, ecléctica, y está en buena parte condicionada por la evolución del escritor: perseguidor de las cosas en su juventud, propende en su vejez, «harto de color y de líneas», a «síntesis ideales».[88] «Pero no es posible

86. *El enfermo*, cap. XX, *OC*, VI, p. 849.
87. *Op. cit.*, cap. XI, *OC*, VI, p. 828.
88. *Loc. cit.*

prescindir de los dos elementos; los dos han de entrar en la sustancia literaria.»[89] La propia «síntesis ideal» no es, pues, una verdadera síntesis; lo será sólo cuando lo abstracto y lo concreto se integren armónicamente en el producto final, que es tanto resultado de una evolución como de una tensión constante.

La tensión entre lo concreto y lo abstracto es paralela a la que existe entre la abundancia y la indigencia. Si la abundancia es necesaria, entonces la indigencia es insuficiente, pero si la indigencia es suficiente, entonces la abundancia no es necesaria. ¿Cómo resolver el conflicto? Apostando en todos los casos a favor de lo puro, lo esencial, lo elemental. «Cuando *X* supo que me proponía escribir una *Equisana*, advertí que no le gustaba el propósito. "Procura —me dijo— atender a los conceptos puros y no a las cosas. Si hablas de las cosas, procura rodearlas de ambiente que las ennoblezca."»[90] Este ambiente ennoblecedor tiene que sustraer a las cosas de sus adherencias. ¿Qué va a hacer, pues, el escritor que, habiendo aspirado siempre, y aspirando todavía, a lo concreto, reconoce que lo concreto son justa y precisamente las cosas, que son muchas, variadas y cambiantes? Muy sencillo: suponer que ello significa únicamente «que no se desparrame la atención en menudencias. Y menos que a las cosas se las trate sin amor».[91] Amor a las cosas, afecto por las cosas, contacto con las cosas: «apegamiento a lo que se puede tocar y sentir». Por tanto, algo parecido a lo que hace, cuando se considera su aspecto empírico, la ciencia.

¿Vuelve, así, Azorín a ese «arte-ciencia» de que había hablado en su «época antigua»? No exactamente, o no en el mismo sentido. Pero algo queda de ello cuando recomienda al escritor proceder siempre, por lo menos como preparación, «a una observación exacta y minuciosa de la realidad».[92] No de toda realidad, claro está, porque hay mucho en ella que resulta superfluo, innecesario. «He llegado a tener horror a la realidad»,[93] dice *X*, un escritor,

89. *Loc. cit.*
90. *Memorias inmemoriales*, cap. IV, *OC*, VIII, p. 341.
91. *Loc. cit.*
92. *Loc. cit.*
93. *Op. cit.*, cap. I, *OC*, VIII, p. 334.

uno de los *alter ego* de Azorín, y se da cuenta de inmediato de que ha dicho algo confuso. ¿No habíamos quedado en que había que describir las cosas exacta y minuciosamente? En efecto, prosigue *X*, «no digo bien: la realidad que yo estimo es una realidad como destilada por alquitara».[94] La realidad con todos sus accidentes no sirve para nada ni «nos dice nada». «Una imagen puede ser bella desgarrada de todo.»[95] Pero, ¿no es justamente la exactitud y la minuciosidad —no un anotarlo todo, sino más bien un anotar exactamente todo lo que se anote— lo que nos permite alcanzar semejante fin? Así debe ser; así debe formarse esa estética de lo elemental, que despoja a la realidad de todo lo que le sobra desnudándola de toda descripción innecesaria. «No toda la realidad la acepto yo, naturalmente. No todas las maneras de decir me placen. Ante todo, lo que me irrita —digo mal, ya lo veo impasible— es el divagar inoportunamente.»[96] Describirlo todo y, por añadidura, darle vueltas a las descripciones, es seguir la tendencia al menor esfuerzo.[97] Sólo mediante la solicitud y la fatiga se logra lo elemental: la condensación. Al final viene la fórmula precisa: «Para mí el secreto del arte, o si se quiere de un arte, el que prefiero, consiste en hacer valer un mínimo de realidad».[98]

*Tenuidad.* El término se encuentra también, característicamente, en Azorín; antes de declarar que no bebía «ni en el rigor del verano, cuando todos se abrasan de sed»,[99] Víctor había hecho profesión de sus preferencias alimenticias que, como es de esperar, eran las mínimas, las indispensables, y había hablado de esa «tenuidad en mi alimentación».[100] La palabra no es azarosa. Había aparecido ya al insistir en la conveniencia de la frugalidad unida a

94. *Op. cit.*, pp. 334-335.
95. *Op. cit.*, p. 335.
96. *Op. cit.*, cap. VI, *OC*, p. 347.
97. «En la descripción, lo importante no es el detalle, sino saber cuál es significativo y cuál no lo es, para dejarlo aparte» (palabras de Azorín, en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964, p. 41).
98. *Memorias inmemoriales*, cap. VII, *OC*, p. 350
99. *El enfermo*, cap. XX, *OC*, VI, p. 849.
100. *Op. cit.*, p. 848.

la sencillez y a la limpieza. La mesa está preparada con las presumibles «viandas sencillas», y el comensal está dispuesto a ejecutar el acto, también sencillo, y por ello «clásico», de romper el pan como símbolo del tránsito de la mañana a la tarde. Todo lo que va a venir luego está anunciado mediante la cláusula: «Y para no salir de la tenuidad ...».[101]

Víctor, el enfermo, como Azorín el enfermo: incómodos en un mundo demasiado lleno, excesivamente denso; en todo caso, indiferentes ante esplendores y plenitudes. Éstos irritan la sensibilidad. La luz del mediodía es cruda y cruel; las cosas exhiben desvergonzadamente sus aristas; todo es contraste, golpe sin misericordia de luz y sombra. Preferibles son las horas, del día o de la noche, cuando todo está sumido en una luz incierta. «En la tenuidad de los primeros momentos del día y en la declinación ya pronunciada del día es donde Víctor Albert se siente él mismo y donde puede captar los más finos matices de la realidad circundante. Se resigna, por tanto, a la mengua.» [102] Es verdad que el propio creador de ese personaje ha escrito asimismo que «en el duermevela, cuando pinta el día, al marcarse en las rendijas del balcón la primera luz tengo momentos en que me sobrecoge el espanto; no sé dónde estoy».[103] Pero esto se debe a que «el subconsciente» se resiste a adaptarse a una ciudad a la que se acaba de llegar; una vez adaptado, ya el subconsciente ha dejado de resistir y se pliega a ese nuevo mundo penumbroso:

> En la mesa tengo la máquina de escribir y una rima de cuartillas. Tengo también los dos libros dichos: primorosos volúmenes, Cervantes y Molière... Y como soy apasionado de la noche, siempre es durante la noche, la alta noche, cuando los leo. Acabo de expresar una de mis debilidades, si es que se trata de debilidad. Vivo de día, pero pienso de noche. ¿Y es que de día no pienso? Sí, pero es como si no pensara; lo que pienso de día no tiene valor. En Madrid trabajo de noche; en el campo trabajo de noche; si estoy de viaje, en cualquier

101. *Op. cit.*, cap. VIII, *OC*, VI, p. 820.
102. *Op cit.*, cap. IX, *OC*, VI, p. 821.
103. «En la España profunda», *Clásicos cernidos (Siglos XVII-XIX)*, *OC*, VI, p. 1.030.

> ciudad, trabajo de noche; me acuesto a prima noche, en la nocturnancia, y me levanto pasado el filo de la medianoche.[104]

Así, pues, nada crudo, nada exaltado, nada cenital: las horas en que todo queda como disminuido, delgado, tenue. Cuando las luces no iluminan, sino que se limitan a deslizarse. El secreto de la alta noche, cuando todo «está aletargado, sin vida, con potencialidad latente y no manifiesta».[105] Cuando nada es hiriente o resquemante.

Sólo en el elemento de la tenuidad pueden percibirse las gradaciones. No pudiendo «entregarse a las grandes sensaciones», Víctor Albert «gustaba de las tenues», que antes pasaban para él inadvertidas. Lo que los demás viven como densidad, la «vida densa», les impide percibir la riqueza profunda escondida en una madrugada o en un crepúsculo, en el rayo de luz que se filtra por la ventana, en el sonido apagado que se oye en la lejanía. Por eso la propia enfermedad, atenuadora de la vida, es reveladora. Es cierto que a veces puede uno preguntarse si lo que se ha experimentado era algo «denso» o algo «tenue». «¿Era esto tenuidad, o densidad?» [106] La pregunta se repite:

> ¿Tenuidad o densidad? A las sensaciones de lo etéreo une Albert, en este momento, sentado en la cámara, lo blanco de las paredes, y a lo blanco asocia la mancha amarilla de los membrillos. Todo ello está realzado por el silencio: un silencio que no ha de ser turbado. Y esa seguridad acaba por completar la tenuidad o la densidad de Víctor Albert.[107]

Pero la pregunta es retórica, porque la respuesta está dada de antemano: la tenuidad es la verdadera densidad vital.

Tenuidad de las formas: escuetas, delgadas, afiladas; de las sensaciones visuales: apagadas, menguadas, mortecinas. También de las sensaciones auditivas: silenciosas, calladas, sigilosas. El mundo donde la luz se limita a deslizarse o donde el blanco y el

104. «Epílogo», *op. cit.*, *OC*, VI, pp. 1.071-1.072.
105. *El enfermo*, cap. IX, *OC*, VI, p. 822.
106. *Op. cit.*, cap. XXVIII, *OC*, VI, p. 868.
107. *Loc. cit.*

gris barren de continuo colores demasiado vivos, es asimismo un mundo de silencio. La ventana es ancha, pero la luz entra lateralmente hasta iluminar la máquina de escribir: «El silencio es constante; la soledad no está jamás turbada» [108] en este ámbito que, ni que decir tiene, «es limpio y claro». En esta quietud resuena seguramente la «música callada» y se percibe la «soledad sonora».

Tenuidad y elementalidad son el anverso y el reverso de la misma medalla. Al minimizar las cosas y las sensaciones, ambas parecen sostenerse precariamente, y preciosamente, sobre un vacío: la nada. Nada, *Nihil*: así titula Azorín el primer capítulo de *El escritor*: [109] «Nada. Absolutamente nada». Para el pintor, «el lienzo blanco espera» en el caballete. Para el escritor, «las blancas cuartillas» aguardan sobre la mesa. Pero esta nada es algo: un comienzo. Ahora viene el momento de discurrir el pincel sobre la tela, de deslizar la pluma sobre el papel. ¿Qué poner en una y otro? Todo lo que el pintor vaya cerniendo de la realidad, todo lo que el escritor vaya filtrando de las cosas. Sea lo que fuere, tiene que ser algo elemental y tenue. Si somos severos, lo juzgaremos como algo incoloro, anémico, exangüe, desabrido, raquítico, cadavérico. Si somos benevolentes, o simplemente objetivos, puros fenomenólogos que describen sólo lo que se da, en la medida, y dentro de los límites que se da, lo consideraremos delicado, sutil, austero, sereno, puro. En el primer caso, la elementalidad y, sobre todo, la tenuidad se nos antojarán superficiales. En el segundo caso, juzgaremos, como lo hacen Antonio Quiroga, Luis Dávila, Octavio Briones, Víctor Albert, *X*, Azorín, que son más bien profundas, que con ellas podemos descender hasta «el fondo del tiempo, de las cosas y de las gentes».[110] Lo que se consigue, paradójicamente, tratando de «permanecer como borroso en la lejanía».[111] Borroso, lejano: es la distancia sin la cual no habrá ni elementalidad ni tenuidad.

*Espaciosidad*. Un mundo tenue tiene mucho de íntimo, de recoleto y reservado; sólo cuando nos asomamos al exterior, deso-

108. *Op. cit.*, p. 869.
109. *OC*, VI, pp. 321-323.
110. *Memorias inmemoriales*, cap. VII, *OC*, VIII, p. 350.
111. *Loc. cit.*

yendo la voz de la conciencia artística que nos pide filtrar las sensaciones, nos topamos con la violencia y la turbulencia. Pero este género de intimidad no es incompatible, antes al contrario perfectamente congruente, con la espaciosidad o la amplitud. Podemos encerrarnos en un universo tenue porque antes le hemos dado todo el ámbito que necesitaba.

Soledad, silencio y blancura eran ya símbolos de espaciosidad. No hay auténtica soledad en el confinamiento; se está realmente solo únicamente cuando se puede estarlo en cualquier parte. El verdadero silencio tiene que extenderse hasta los últimos confines imaginables. La blancura, o el gris que a veces la modifica y atenúa, se extienden indefinidamente, absorbiendo todos los colores en una especie de cromática indiferencia. Símbolo de espaciosidad era asimismo el sosiego, que es todo lo contrario de la penosa constricción de la angustia. El sosiego requiere holgura. No un mero vacío informe, sin embargo, sino una forma de orden. Es el orden del espacio cuando éste no es una extensión infinita, o indefinida, sino una serie de ámbitos que se yuxtaponen consecutiva y coordinadamente. A tal fin se requiere amplitud, desahogo, espaciosidad.

En los textos del último Azorín abundan los vocablos que connotan holgura. Los zaguanes son amplios,[112] los dormitorios son amplios, soleados y aireados; [113] son anchas las ventanas. Las casas suelen ser holgadas, aunque no laberínticas; uno no puede perderse en ellas, pero no se topa a cada momento con límites infranqueables. Cada ámbito tiene su especial recogimiento, pero es también de paso:

> La cámara en que está la mesa es ancha; tiene dos ventanas que abren a un patio; la puerta del aposento da paso a una galería; otra puertecita franquea un cuarto de baño, desde donde se pasa a un ropero. La galería se halla acristalada; consta de unos postigos altos que no se abren, unas puertas que pueden abrirse y unos postigos bajos que no pueden abrirse tampoco. Al nivel de las puertas corre por fuera una barandilla

112. *El enfermo*, cap. III, *OC*, VI, p. 807.
113. *Op. cit.*, cap. V, *OC*, VI, p. 811.

> de hierro forjado. Sutiles visos velan toda la cristalería. Al cabo del corredor, a la derecha, saliendo del cuarto, una escalera baja hasta un huerto; al otro cabo, otra escalera desciende hasta la planta baja de la casa. Al llegar al piso bajo se encuentra un reducido ámbito en que se abren tres puertecitas: una de ellas franquea a un ancho pasillo; al fin de este pasadizo se encuentra la anchurosa entrada de la casa; el pasillo está pavimentado con anchas losas; sigue un paso de losas hasta la puerta de la calle; a un lado y a otro se ven dos puertas anchas, pintadas de blanco. En el recibimiento hay cuatro sillas, dos sillones y un canapé con blanca zalea delante.[114]

Cierto que hay en la casa habitaciones que no se abren nunca, pero estos cerrados recintos son dejados atrás prestamente, porque urge destacar lo alto, el desván, a teja vana, con «amplios ventanales apaisados».[115] Todas las casas que se describen con alguna minucia son holgadas. En todas reina un orden estricto. *X* nació en una donde hay «cuartos amplios y aireados, en que las paredes están enlucidas, brilladoramente».[116] Con su familia se traslada a otra casa donde el recibimiento es «anchuroso»; aunque hay asimetría, ésta es una forma, por cierto nada ingrata, del orden. Y, finalmente, recala en una morada con una tribuna en la escalera; se destaca en la memoria «el pavimento de una clara sala», y todo es «como aéreo» [117] en ella; menos anchurosa que la casa anterior, sigue ofreciendo toda la amplitud y vastedad que se requiere para no alterar ni el silencio ni el sosiego.

La amplitud, anchura y holgura del exterior se compadecen con las de los interiores, en donde se ha engendrado el ámbito que permite moverse sin que se produzcan las irritaciones de los contactos demasiado estrechos. Tanto interior como exteriormente, la espaciosidad se transforma en distancia e independencia. Éstas se manifiestan de varios modos: con la despedida, mediante una sacudida de carácter moral, de las «adherencias» del mundo; [118] gracias

114. *Op. cit.*, cap. I, *OC*, VI, p. 802.
115. *Op. cit.*, p. 803.
116. *Memorias inmemoriales*, cap. XXXIV, *OC*, VIII, p. 416.
117. *Op. cit.*, p. 420.
118. *El escritor*, cap. XVI, *OC*, VI, p. 350.

a la posibilidad de evitar toda agravación; [119] con la serenidad, la apacibilidad, el desfile plácido de las horas y, si es menester, hasta la imperturbabilidad. Todas son formas, tan diversas como las nubes, y como éstas a la vez tan transeúntes y permanentes, de la espaciosidad.

*Temporalidad.* ¿Qué es la vida? Una cosa fluida, huidera, que «no se deja constreñir» [120] —algo «vain, divers, et ondoyant», como dice Montaigne [121] del hombre; la vida es «ondulante, compleja y contradictoria»,[122] según reitera Azorín, traduciendo, o parafraseando, a Montaigne—. ¿Y qué es lo más fluido y huidero? El tiempo, que no cesa ni vuelve ni se puede apresar y que, sin embargo, está en todo, pues con el tiempo se llenan los huecos de la realidad.[123]

Pero, ¿qué es ese tiempo? No sólo parece estar en todo, sino también serlo todo. Impalpable e invisible, se insinúa en la medula de las realidades y se apodera de ellas. Cosas, gentes, colores, sonidos, todo parece estar henchido de temporalidad. Podemos cerrar los ojos, taponarnos los oídos, sustraernos inclusive a las sensaciones cenestésicas: el tiempo sigue pasando. «Desdeñamos el tiempo, y el tiempo se venga de nosotros.» [124] No es sólo el futuro el que se nos abalanza encima; en rigor, «nos situamos en el futuro, y lo pretérito tira de nosotros violentamente».[125] Nos preguntamos entonces, una vez más, por ese tiempo que, como había apuntado san Agustín, ha dejado de existir porque fue, no existe porque aún no ha llegado, y deja de ser tan pronto como tratamos de fijarlo en un presente. El tiempo no parece ser, porque consiste en pasar. ¿Cómo, pues, vivir? ¿Y cómo inclusive tratar de escribir y de describir? «Al comenzar mi tarea me asalta un escrúpulo: no sé si respetar el tiempo o no respetarlo. Para mí —y para

119. *El enfermo*, cap. XXIX, *OC*, VI, p. 870.
120. «La gramática», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 606.
121. *Essais*, Albert Thibaudet, ed., La Pléiade, París, 1950, I, 1, p. 29.
122. «La gramática», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 606.
123. *El enfermo*, cap. XXXIII, *OC*, VI, p. 880.
124. *El escritor*, cap. I, *OC*, VI, p. 322.
125. *Loc. cit.*

muchos— no hay presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente.» [126]

La visión del mundo, y del paso de las cosas, como presente no es simplemente dada a la conciencia. En muchos casos, lo que se ve es más bien y casi únicamente el hecho de que las cosas hayan pasado, de que ya no exista lo que fue. Surge entonces «la obsesión de la imagen perdida»:

> En este llano, donde se esponjan ahora los naranjos, donde los solitarios algarrobos muestran su humildad, estuvo Valencia. Y ya no podremos contemplarla. No queda ni rastro de la urbe ilustre. Estaba incólume en nuestro sentir íntimo de hace cincuenta años, y, al presente, convertida en materia deleznable, hecha, mísero polvo, no la encontramos. No podríamos decir dónde, en este opimo campo de naranjas, estaban la Catedral, ni la Lonja, ni las puertas de Serranos y de Cuarte. Todo se ha desvanecido en nuestra mente. Las antiguas sensaciones se han desatado como se desata el terrón en el vaso de agua. Y ahora, al retornar a Valencia, llevados de animoso impulso, no hemos encontrado a Valencia. Nuestra obsesión es tan tenaz que no cesamos de repetir, con matices diversos, la misma idea. La personalidad psicológica ha ido renovándose a lo largo del tiempo. Todo pasa y cambia. La vida es así. La vida es la muerte. Somos otros, y es otra, por tanto, Valencia. Luchamos por aflorar, desde el fondo de la conciencia, las antiguas sensaciones. Nos sumimos, como en honda y lóbrega sima, en los cincuenta años vividos. Nos esforzamos por captar una partecilla, al menos, de la antigua sensibilidad, y nuestros conatos son ineficaces. Dolorosamente ineficaces. Cuando volvemos a la luz del día, desde el seno de la caverna, no llevamos nada en las manos. ¡Imposible empeño! La vida no se torna a vivir. Conflicto entre lo pasado y lo presente. Lo pasado, que no podemos volver a sentir, y lo presente, que, ya faltos de fuerzas, ya en la declinación de la vida, nos acucia, nos desconcierta y nos abruma.[127]

Pero en otros casos, la conciencia logra sobreponerse a esta visión del tiempo, y de las ruinas, como algo definitivamente pa-

126. *Memorias inmemoriales*, cap. I, *OC*, VIII, p. 334.
127. *Valencia*, cap., I, *OC*, VI, pp. 30-31.

sado y adquiere, recogiéndose sobre sí misma, una nueva visión. Si «todo es presente», el presente debe de poder entenderse de otro modo que el corriente y común. Debe de haber dos especies de presente: el superficial y el profundo. Desde el punto de vista superficial, el tiempo presente es el ahora, que muy pronto va a dejar de ser. Desde el punto de vista profundo, el presente puede ser equiparado a la eternidad, tan generosa y omnicomprensiva que es capaz de acoger en su seno insondable todas las dimensiones temporales. El presente es entonces lo que hace que los instantes fugitivos, todos los ahora, queden salvados. Esto parece ser una reiteración del tantas veces citado: «Sí; vivir es ver pasar; ver pasar en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas—, como esas nubes fugaces e inmutables».[128] Pero, aunque el tipo de preocupación —lo que a veces se ha llamado «la dialéctica entre la eternidad y el instante»— sigue siendo el mismo, la manera de relacionar lo fugaz y lo supuestamente inmutable es distinta. Livingstone ha puesto de relieve que, ya en lo que hemos llamado «segunda etapa» y, sobre todo en la «última», Azorín «parece encontrar insatisfactoria la fórmula del "vivir es ver volver"» y rechaza las resonancias nietzscheanas del «eterno retorno».[129] En vez del «eterno retorno» es más bien el «eterno presente», que consiste en que el pasar siga pasando y, si es posible, del mismo modo. En este caso, vivir no es sólo ver pasar, sino también recordar que se ha visto pasar.

Así, el tiempo, lejos de disolver la realidad, la hace consistente:

> Han pasado, decía, hombres y cosas; se ha transformado el mundo; son otros los gustos de las gentes. Y, sin embargo, una íntima sensación me conmueve. El presente de hace cincuenta años no se ha convertido en pretérito. Nada se ha desvanecido en el tiempo. Tengo la certidumbre honda, inconmovible, de

128. «Las nubes», *Castilla*, *OC*, II, p. 705.
129. Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 128-129.

que todo es presente. No hay más que un plano del tiempo, y en ese plano —presente siempre— está todo. Junto a nosotros presentimos como presentes el pasado y el futuro. ¡Y no podemos apartar un poquito el velo que nos oculta el gran misterio! Si algún motivo para la serenidad espiritual tengo en esta casa, lejos del mundanal bullicio, olvidado de todos, sin que nadie se acuerde de mí, es esta sensación de Eternidad presente. Eternidad en que todos —los de antes y los de ahora, los de hace diez mil años y los actuales, los olvidados y los famosos, los que no son nada y los que son prepotentes— estamos a la par, viviendo el mismo tiempo, siendo unos y otros todo, o no siendo nadie nada. Nada en la inmensa Eternidad que nos envuelve a todos.[130]

## 5. Las formas del discurso

En su primera etapa Azorín reconoció ya, cuando menos implícitamente, que lo que muchos escritores y críticos llamaban —antes de que casi naufragara el vocablo— «el estilo», no es sólo un asunto retórico, consistente en combinar términos y expresiones de acuerdo con ciertas normas o sin atender a más reglas que las dictadas por el propio genio —otra palabra a punto de irse a pique—. El titulado «estilo» era concebido, o acaso intuido, por Azorín como un cierto «ritmo» que debe responder al «pulso vital» del escritor, a una como misteriosa, y siempre inexplicada, por inexplicable, «palpitación». La vieja idea de Buffon —«el estilo es el hombre»— reaparecía con solo invertir los términos: el hombre es el estilo. Así, la «marcha» de la prosa, su lentitud o rapidez, el tan traído y llevado *tempo*, las cadencias, las interrupciones, los períodos largos o breves, las enumeraciones y adjetivaciones, las simetrías y asimetrías, etc., correspondían a las formas de vida, monótonas o exaltadas, apacibles o dramáticas, felices o desdichadas. Estilo literario y «vida interior del escritor» eran, pues, dos aspectos de la misma realidad.

En la última etapa, el problema del estilo cambia de sesgo.

130. *Madrid*, cap. I, *OC*, VI, p. 185.

Para empezar, la mencionada «vida interior», aunque sigue expresándose en términos psicológicos, deja de ser estrictamente psicológica. El autor sigue hablando de personalidad, pero ésta va adquiriendo una especie de reverberación «existencial»: lo que importa no es lo que se siente, o piensa, o hace, sino «lo que se es». La cuestión del estilo sigue un rumbo análogo: más que un modo de escribir que responde al modo de sentir, es algo así como «un modo de ser escribiendo» —a menos que sea «un modo de escribir siendo» (siendo, porque algo hay que ser, «lo que se es»). Se abandona lo «meramente psicológico», pero sólo porque ha cambiado, en el sentido que antes se apuntó,[131] la relación entre escritor, lenguaje y mundo. El escritor, o «el ser escritor», parece constituir ahora un tema dominante en las reflexiones y descripciones de Azorín. Pero ese escritor no parece ser ya —aunque, por supuesto, sigue siendo— un sujeto humano que escribe; es un sujeto que se ha ido constituyendo por el lenguaje que ha ido usando y por el mundo que con él ha descrito.

El último Azorín dice, o hace decir a varios personajes, muchas cosas sobre el ser escritor, el escribir y el estilo. No todas son perfectamente claras, ni completamente congruentes. Pero de ellas cabe extraer algunas conclusiones relativas a las formas de discurso que caracterizan la obra del «último Azorín».

> El estilo es la fuerza vital. Hay escritores que creen que tienen estilo y no tienen fuerza vital. No son, por tanto, escritores. Nos dan una vida ficticia. Nada que no sea vivo puede perdurar. La vida no se imita, y esos falsos estilos son transposiciones de otros estilos vitales.[132]

Así dice «el maestro» —uno de muchos— tras haber afirmado que prepara «lo que no ha de escribir» y escribe «lo que no ha preparado». Esto nos pone de inmediato en guardia. ¿Habrá que renunciar al mundo tenue, apagado y menguado para sustituirlo por otro denso, llameante y pujante? ¿O habrá que concluir que el mundo —ahora ya no el «mundo del escritor», sino el que

131. Véase sección 3: «Interpretación de las etapas».
132. *El escritor*, cap. XII, *OC*, VI, pp. 340-341.

trata de describir— sigue teniendo un pulso lento mientras que el estilo lo tiene acelerado?

Ni una cosa ni otra. Para empezar, la expresión 'fuerza vital' no tiene por qué entenderse subrayando el vocablo 'fuerza', sino más bien destacando el adjetivo 'vital'. Y 'vital' significa aquí «propio de una vida», que puede ser vigorosa o lánguida, pero que en ningún caso debe dejar de ser auténtica, esto es, no imitativa; espontánea, es decir, no artificiosa; en suma: «sencilla». Cuando se habla de «estilo vital» se habla sólo de un tipo de estilo. Es justamente el de quien no es un estilista en la acepción tradicional. El «estilista» confunde el estilo —el «verdadero estilo»— con el amaneramiento.

> Al discutir el concepto de estilo, en realidad lo que discutimos son dos conceptos en vez de uno: discutimos y confundimos el concepto *estilo* y el concepto *vitalidad*. Desde tiempo inmemorial se ha ido haciendo un trabajo clandestino y silencioso; toda la sustancia del concepto vitalidad la hemos ido pasando al concepto estilo. Hemos hecho esta furtiva operación y, sin embargo, seguimos hablando del estilo con arreglo al antiguo y falso criterio.[133]

Pero, ¿cuál es entonces el nuevo, y único aceptable, concepto de estilo? Sencillamente, el que, apoyado en «la observación fina», que conlleva «la eliminación de todo lo accesorio», se queda con lo sustancial. Estilo es lo mismo que veracidad.[134] El estilo, en cuanto estilo vital, fuerza vital o «vitalidad» es sólo el reflejo lingüístico de la elementalidad.

Al dejar el estilo a cargo de la «vitalidad», y al sostener que sólo es aceptable el estilo que consiste en proceder de acuerdo con la propia «fuerza vital» y el propio «tono», Azorín puede afirmar que «no hay reglas ciertas sobre el arte de escribir»:

> No se escribe como se quiere, sino como se puede: hacemos un plan y no nos sirve este plan; trazamos una norma, reflexivamente, y advertimos que el instinto es superior a la reflexión.

133. «Vitalidad», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 654.
134. *Loc. cit.*

> Y ¡ay de nosotros, los escritores, si no contáramos con nuestro instinto! Quien no lo tenga, no será escritor; el instinto en todas las profesiones, en todos los trances, en todas las obras es el que nos guía.[135]

Repetidamente afirma Azorín que, una vez minuciosamente observadas las cosas —esto es esencial—, debe procederse espontáneamente: la prosa tiene que manar «fluidamente, sin esfuerzo, con voluptuosidad».[136] Nada de eso sería posible si se sacrificara la «inspiración» y el «instinto» a la «aplicación».[137] Ésta revela las normas que ha adoptado (o va a adoptar) el escritor, pero pone también de manifiesto que la obra es sólo una automática resultante de reglas. A fuerza de tratar de seguir un estilo, la obra se queda, paradójicamente, sin estilo —el «verdadero», claro, el que consiste en no tenerlo: «cuando no se tiene estilo, es cuando efectivamente se tiene».[138] El estilo es como la elegancia: no se nota —o no debería notarse, porque cuando se repara en ella deja de ser elegancia. La sencillez de la indumentaria y la simplicidad y claridad del estilo van de consuno.[139] Por eso no hay que preocuparse:

> El estilo es una entelequia; se habla de estilo cuando no se tiene estilo y entre quienes no saben lo que es escribir. Si quieres que te dé una definición del estilo, te diré lo siguiente: Tener estilo es no tener estilo. Cuando se lee a alguien que de veras tiene estilo y se cierra el libro, no se sabe cómo ha escrito el autor de la prosa que acabamos de leer. No sabemos tampoco del olor y del sabor del agua cristalina que hemos bebido en una fontana. Si lo supiéramos, ya esa agua no sería límpida.[140]

Con todo lo cual se remacha el clavo que se había empezado a martillear mucho antes, ya en la primera etapa, pero es porque

135. «Acción de gracias», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, pp. 597-598.
136. *Op. cit.*, p. 598.
137. *Loc. cit*
138. *El enfermo*, cap. XI, *OC*, VI, p. 826.
139. *Memorias inmemoriales*, cap. VIII, *OC*, VIII, p. 351.
140. *Op. cit.*, cap. XXII, *OC*, VIII, p. 412.

en este respecto el autor no ha cambiado; más bien se ha ido purificando en su propio fuego: «¿Que cómo ha de ser el estilo? Pues el estilo... Mirad la blancura de esa nieve de las montañas, tan suave, tan nítida; mirad la transparencia del agua de este regato de la montaña, tan límpida, tan diáfana. El estilo es eso; el estilo *no es nada*».[141]

¿Quiere decir todo esto que la obra literaria se ha realizado independientemente de, o contra toda, norma? ¿O que es puro desperdicio reflexionar sobre ella? No debía de ser así para Azorín cuando dedicó tantas y tan insistentes páginas al problema del escribir y del tener (o más bien no tener) estilo. En una ocasión afirmó que lo único que puede hacer el escritor, una vez concluida la obra, es decir lo que había experimentado al producirla.[142] Pero, de hecho, nuestro autor no se limitó a esto; junto a las descripciones de las experiencias propias, y a veces vicarias, hay no pocas reflexiones sobre las reglas efectivamente empleadas. Tales reglas configuran las formas de su discurso y pueden resumirse como sigue.

Para comenzar, la regla de la propiedad. Lanzar palabras a voleo es impropio. La abundancia en el vocabulario no es «signo de destreza o maestría en el escribir».[143] Víctor Albert, el mismo que «no quiere saber nada del estilo» y que cree que «el estilo es un problema bizantino», no tiene miedo siquiera «a parecer que no cuenta con riqueza de vocabulario. No le empavorece la restricción lingüística».[144] Lo que quiere es «expresar con la menor cantidad de términos la mayor suma de ideas. Y no la mayor suma solamente, sino la mayor suma con la mayor exactitud».[145] No se trata, pues, de buscar a todo trance «la voz inusitada»; se trata de dar con la voz propia y exacta. «Podremos prescindir, en último término, de la pureza; no de la propiedad, que lleva aneja la

141. *Un pueblecito. Riofrío de Avila*, cap. IV, *OC*, III, p. 543. Reproducido en «Taracea», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 677, por el compilador de las *OC*.
142. «Acción de gracias», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 598.
143. *Op. cit.*, cap. II, *OC*, VIII, p. 653.
144. *El enfermo*, cap. XI, *OC*, VI, p. 826.
145. *Loc. cit.*

exactitud.»[146] Por eso hay que distinguir entre 'palabra' (que conviene a la lengua hablada) y 'voz' o 'término' (que conviene al lenguaje escrito). O distinguir entre 'umbral' y 'dintel'; al penetrar en una casa, se pisa el umbral, pero no el dintel. «El afán de un escritor —mi afán, el afán de Quiroga— es la palabra limpia, concreta, pura, precisa.»[147] Pues

> hay en todo momento —cuando estamos frente a las cuartillas— una palabra, la palabra precisa, ésta y no otra, que debemos utilizar y que no sabemos cuál era. La palabra está en el aire, revolotea como una mariposa, y nosotros hemos de acatarla. Lo logramos o no. No lo consigo yo casi nunca. Y siempre estoy, por tanto, atormentado con este afán de precisión, de claridad y de pureza.[148]

El que en un caso hubiese contrapuesto la pureza con la propiedad, identificada con la precisión, y en otro caso colocase a la par precisión con pureza muestra que, en efecto, no siempre ha logrado el escritor alcanzar el fin propuesto —en este caso, no por falta de vocabulario, sino de lógica en su empleo—. En todo caso, sea propiedad, o pureza, o exactitud, o precisión, no hay que cejar nunca en el empeño. Hay que aprender al respecto de buenos libros y manuales, pero también, y acaso sobre todo, de buenos usuarios. Usuarios de toda clase: ebanistas, boteros, zabarceras del mercado, pelantrines de la contornada.[149] Hay que visitar pegujaleros, curtidores, caldereros, viejecitas en una llar, ancianos en una solana.[150] Palabras «en vivo». Palabras justas. ¿Qué forma tiene un ciprés? Pues una forma «acicular», que es «cosa de aguja, parecido a una aguja».[151] ¿Qué hay en el hogar? Pues «en el hogar hay, siempre a mano, aventador, tenazas y trébedes». ¿Y en el amasadero? «Tableros o añacales.» ¿Y en la despensa? «Andenes o

146. *El escritor*, cap. V, *OC*, VI, p. 329.
147. *Op. cit.*, cap. XXXV, *OC*, VI, p. 393.
148. *Op cit.*, cap. XIX, *OC*, VI, p. 357.
149. *Op. cit.*, p. 358.
150. *Op. cit.*, cap. XXXV, *OC*, VI, p. 393.
151. *Op. cit.*, cap. XVIII, *OC*, VI, p. 351.

vasares en que las orzas blancas con filetes azules forman ringla.» [152] Los ajos se majan en los morteros mediante un majadero.[153] Y así sucesivamente. En Valumbrosa, en la «España profunda», «flota en el aire la buena prosa».[154] Las voces apropiadas. Aprenderlas: «el escritor, ante todo, debe saber el nombre de las cosas»,[155] debe abstenerse de dar rodeos para nombrarlas si las puede nombrar directamente.

> Si nos hallamos en un mesón y ocupamos un cuarto que no recibe luz directa, sino de otro aposento paredaño, ¿por qué hemos de dar la vuelta que acabábamos de dar, en vez de escribir: un cuarto empanado? Y si hablamos de la telita amarilla que separa los granos en la granada, ¿no será cansado el usar este circunloquio en vez de decir tástana, o, extendiendo el concepto de otros frutos, *carozo* o *bizna*? En la repisa de la despensa reposan las orcitas con su rotulata; hemos empleado el término *vasar*, el más usual; debemos acordarnos, con el fin de evitar repeticiones, de que existen otros vocablos semejos: andén, poyata, leja. Y, ¿quién es el que sabe que la parte opuesta al filo, en cuchillos y navajas se llama *recazo*? [156]

Dicho todo lo cual, debe reconocerse que no porque una voz haya sido apropiada, lo sigue siendo. Junto a la impropiedad, la imprecisión y la impureza, acecha al escritor un peligro: el usar voces cuyo significado es ya irreconocible salvo para el compilador de Diccionarios. «*Maulería* vale por puesto de retazos. Si escribimos: Muchas señoras estaban revolviendo en las maulerías que en París colocan en las aceras de los grandes almacenes, ¿quién sabrá lo que son maulerías?» [157] La (pretendida) propiedad puede ser impropia. De modo que, en fin de cuentas, hay que volver, lógica y cronológicamente, al principio: conocer la lengua a fondo, pero

152. *El enfermo*, cap. I, *OC*, VI, p. 802.
153. *Op. cit.*, cap. III, *OC*, p. 806.
154. *Clásicos cernidos*, cap. I, *OC*, VI, p. 1.030.
155. «Las cosas», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 643.
156. *Op. cit.*, p. 644.
157. «Las palabras», *op. cit.*, *OC*, VIII, p. 646.

poseer un «estro ingénito» que permita usar sus voces propiamente.

Con todo esto parece que nos estamos desviando del recto camino. ¿No se acordó que había que seguir la regla «lo máximo en lo mínimo»? Y ¿qué mínimo podría ser ese que necesita tantas palabras (o tantas voces o términos)? Pues el mínimo que permita armar una prosa que discurra «fluida, sencilla y precisa».[158] Si un determinado término describe exactamente una cosa, o una propiedad, o un acontecimiento, o una acción, el uso de tal término no infla la prosa, sino que más bien la deshincha. Los términos exactos no contribuyen a la abundancia; sólo garantizan la precisión o, lo que viene a ser lo mismo, la naturalidad. Pero los términos exactos y precisos no son suficientes; mejor que la abundancia sin originalidad, la penuria con ella. «A veces con pobre vocabulario, aun con solecismos, un escritor nos subyuga más que otro de corrección suma. Y es que lo vital, lo hondamente vital, se sobrepone a todo.» [159] La propiedad, cuando la hay, tiene que ser consecuencia de la «fuerza vital» y no a la inversa.

Lo que en el uso de los vocablos es exactitud, pureza y precisión, en el discurrir de la prosa es eliminación. «Entre todo el laberinto del estilo, se levanta, a nuestro entender, el vocablo *eliminación*. Porque de la eliminación depende el tiempo propio a la prosa. Y un estilo es bueno o malo, según discurra la prosa con arreglo a un tiempo o a otro.» [160] Por mor de la fluencia, que la eliminación hace posible, cabe inclusive sacrificar la exactitud; el modo como la prosa discurre es más importante que la propiedad de los términos de que se compone. «Fluidez y rapidez: esas dos son las condiciones esenciales del estilo, por encima de las condiciones que preceptúan las aulas y las academias.» [161] La rapidez no es laconismo: «El tiempo adecuado al estilo no lo da ni la elipsis, ni el laconismo. La elipsis puede ser dañosa en muchos casos. Contra la elipsis, la repetición que precisa, la repetición sin mie-

158. *El escritor*, cap. X, *OC*, VI, p. 337.
159. «Las palabras», *El artista y el estilo*, *OC*, VIII, p. 647.
160. *Valencia*, cap. II, *OC*, VI, p. 32.
161. *Loc. cit.*

do».[162] En todo caso, la elipsis no debe ser gramatical, sino sólo «psicológica».[163] Así, pues, el buen estilo, el transparente, el que no se nota, está regido por la fluencia. A ello ayuda una estructura gramatical simplificada al máximo: «Para mí, doctor —dice Damián Olivares al doctor don Alejandro Barreda—, no hay más que verbo y sustantivo» [164] —como si dijéramos, argumento y predicado, según los clásicos términos de la lógica cuantificacional de primer orden—. El buen escribir requiere fluidez, pero también sencillez.

Sencillez y fluidez. La última se consigue de varios modos, junto a la ya citada eliminación. Uno de ellos anda bajo el nombre de «los misterios de la puntuación». «Cada autor puntúa a su modo. No es sólo cuestión de escribir, sino que es menester ver cómo vamos poniendo los puntos y las comas.»[165] Un autor interesado en la manera de escribir estará atento a las maneras de puntuar. La prosa palpita puntuándose. Sin embargo, uno no puntúa como quiere, sino como siente: la puntuación es expresión de la sensibilidad. Azorín describe ésta en los usuales términos psicológicos, pero después de todo lo dicho no parece un despropósito achacarla a la estructura del «mundo del escritor».

Finalmente, sucesión. También aquí, como en lo que toca al estilo, Azorín riza el rizo; lo que dice —o, más bien, dijo— concierne a la sencillez, pero aquello de que se habla es la sucesión:

> Vamos a dar una fórmula de la sencillez. La sencillez, la dificilísima sencillez, es una cuestión de método. Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe el gran estilo: *colocad una cosa después de otra.* Nada más: esto es todo. ¿No habéis observado que el defecto de un orador o de un escritor consiste en que coloca unas cosas dentro de otras, por medio de paréntesis, de apartados, de incisos y de consideraciones pasajeras e incidentales? Pues bien: lo contrario es colocar las cosas —ideas, sensaciones— *unas después de otras.* «Las cosas deben colocarse —dice Bejarano— según el orden en que se piensan,

162. *Loc. cit.*
163. *Loc. cit.*
164. «Las partes de la oración», *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 611.
165. «Los misterios de la puntuación», *op. cit.*, OC, VIII, p. 619.

y darles la debida extensión.» Mas la dificultad está ... en pensar bien. El estilo no es voluntario. El estilo es una resultante fisiológica.[166]

## 6. Vivir y escribir

Azorín habla mucho de sí mismo y de otros personajes tan semejantes a él que de él se distinguen sólo por responder a otros nombres. Una parte destacada de la obra de Azorín es el autorretrato —que en su caso es más bien autoplurirretrato—. Los personajes retratados —*X*, Albert, Dávila, Quiroga, Briones, etcétera— retratan, a su vez, a Azorín. De estos mutuos retratos emerge un personaje que constantemente se autorretrata.

¿Quién es ese ubicuo personaje? En sus primeras obras, Azorín se planteó a menudo el problema bajo una pregunta de alcance general: ¿Qué es vivir? Lo que el vivir fuera, o resultara ser, era lo que correspondía a la persona a la sazón autorretratada. En su última etapa, la pregunta se restringe a un implícito: ¿Qué es mi vivir?

Una respuesta posible es: el vivir, en tanto que mío, consiste en poseer conciencia de todos los contenidos. Así, Víctor Albert quiere tener «conciencia de todo»,[167] aunque, agobiado a veces por la fatiga mental, quiere prescindir de tal conciencia, no lo consigue. Esta conciencia no es, sin embargo, desde el momento en que apunta, conciencia de un inmediato presente; arrastra consigo los recuerdos al punto que parece pertenecer al pasado. Sólo cuando ha franqueado el umbral que va de la subconciencia a la conciencia, alcanza el presente de lleno. Entonces puede proyectarse sobre un problema capital: el de escribir, el de saber lo que se va a, o se podrá (si se puede), escribir. Escribir no es una mera tarea: es una pasión. «¡La pasión de escribir no me abandona, no puede, no, abandonarme! Estas cuartillas que echo luego en pedazos por

166. *Un pueblecito. Riofrío de Avila*, cap. IV, *OC*, III, pp. 545-546, reproducido por el compilador de *OC* en VIII, p. 678.
167. *El enfermo*, cap. VII, *OC*, VI, p. 817.

el balcón son como tanteos preliminares; luego, más despacio, más en sosiego, voy redactando la historia de mi segunda vida.» [168]

La historia de esa vida es casi siempre la del que quiere escribir, o seguir escribiendo, y no sabe si, en el ocaso de su existencia, lo va a lograr: «resurgen en mí las aprensiones angustiosas que estos días me atosigan: temo no poder escribir; sospecho que poco a poco, de día en día, me va a faltar el estro, es decir, la fuerza creadora, sin la cual el trabajo es infecundo».[169] Un problema casi fisiológico —o sin «casi»—. En la sucesión de «estados alternativos de fervor y sequedad» —una situación que puede trasladarse de la mística a la «psicología literaria»—, la sequedad parece imponerse, y perpetuarse, cuando falta «el ímpetu de los años mozos».[170] Los viejos temas —vivir es ver volver, existir es querer tener voluntad— ceden paso al tema de cómo escribir o, mejor dicho, seguir escribiendo. El escritor se convierte en un enfermo; aunque sano «para los efectos del trabajo», se ve a sí mismo como declinante.

¿Por qué, tan insistentemente, la cuestión de cómo poder seguir escribiendo? Porque previamente se ha equiparado «vivir» con «mi vivir» y éste con escribir. La cuestión se traslada entonces al escribir mismo.

¿Qué es escribir? Por lo pronto, un problema que parece insoluble. Sabemos que del escribir sale lo escrito, pero ¿cómo? «El misterio del escritor no lo penetrará nadie jamás. El misterio de la obra literaria no será por nadie enteramente esclarecido.» [171] Se pasa por momentos de esterilidad angustiosa y luego por otros de inspiración alucinante. Pero ésta es un puro azar que surje de una especie de nada, ejemplificada por la rima de blancas cuartillas. ¿Cómo explicar este azar y, sobre todo, cómo describir lo que él hace posible, esto es, la génesis de la creación literaria? Labor «prolija»: «Desde el caos primitivo, desde la nada —nada en el cerebro— habrá que ir anotando, paso a paso, matiz tras matiz, el

168. *El escritor*, cap. XL, *OC*, II, p. 402.
169. *Op. cit.*, cap. XXXIV *OC*, VI, p. 369.
170. *Loc. cit.*
171. *Op. cit.*, cap. XXII, *OC*, VI, p. 364.

nacimiento de la idea confusa y la transformación de esa idea en definidos conceptos. Y esa labor será por sí misma un libro».[172]

El escribir, o el vivir escribiendo, va siendo, así, cada vez más, un acto casi exasperadamente reflexivo. Con ello el escritor ha dado una vuelta completa: había empezado por observar minuciosamente las cosas y ahora observa como las observa, e inclusive meramente como las había observado en el pasado. Comenzó a escribir sobre la realidad, y ahora escribe sobre aquello en que puede consistir escribir sobre ella, y hasta sobre el escribir sin más. No los modos como escribe, no el estilo, sino la actividad misma, independientemente de las cosas, del propio escritor e inclusive, si ello fuera posible, de las propias palabras. Vuelto hacia sí, consistente casi únicamente en recuerdos de recuerdos, en ecos de ecos, el mundo del escritor acaba siendo para Azorín el puro acto de escribir sobre el escribir.

172. *Op. cit.*, cap. II, *OC*, VI, pp. 322-323.

# EL MUNDO DE BAROJA

## 1. Obras y temas

Al construir literariamente —para algunos, más bien antiliterariamente— su mundo, Baroja desarrolló multitud de temas. Muchos de ellos se encuentran ya *in nuce* en su primer volumen de narraciones, *Vidas sombrías* (1900) —un título perfectamente «barojiano»— y varios persisten en una de sus últimas novelas, la que lleva el aparentemente «poco barojiano» título de *Laura, o la soledad sin remedio* (1942). La mayor parte de los temas son desarrollados en sus diez trilogías (en alguna ocasión, tetralogías), cada una de ellas puesta justamente bajo la advocación de un «tema». «Tierra vasca» —con *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903), *Zalacaín, el aventurero* (1909), *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922)—; «La vida fantástica» —con *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902), *Paradox, rey* (1906)—; «La lucha por la vida» —con *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904), *Aurora roja* (1905)—; «El pasado» —con *La feria de los discretos* (1905), *Los últimos románticos* (1906), *Las tragedias grotescas* (1907)—; «La raza» —con *La dama errante* (1908), *La ciudad de la niebla* (1909), *El árbol de la ciencia* (1911)—; «Las ciudades» —con *César o nada* (1910), *El mundo es ansí* (1912), *La sensualidad pervertida* (1920)—; «El mar» —con *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929), *La estrella del capitán Chimista* (1930)—; «Las agonías de nuestro tiempo» —con *El gran torbellino del mundo* (1926), *Las veleidades de la fortuna* (1927), *Los amores tardíos* (1927)—; «La selva oscura» —con *La familia de Errotacho* (1931), *El cabo de las tormentas* (1932), *Los visionarios* (1932)—; «La

juventud perdida» —con *Las noches del Buen Retiro* (1934), *El cura de Monleón* (1936), *Locuras de carnaval* (1937)—. Éstos y otros temas se desarrollan en las veintidós novelas que constituyen la «novela-río» *Memorias de un hombre de acción*, que van desde *El aprendiz de conspirador* (1913) hasta *La senda dolorosa* (1928), pasando (entre otros) por *Los caminos del mundo* (1914) y *Los recursos de la astucia* (1915), así como en las «Memorias» del propio autor, los ocho difusos y errabundos volúmenes que llevan el título general de «Desde la última vuelta del camino». Temas tratados en las novelas y en las memorias reaparecen, junto con otros nuevos, en los volúmenes de ensayos, entre los que destacan *Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias (Notas de un aprendiz de psicólogo)* (1918), *La caverna del humorismo* (1919), *Divagaciones apasionadas* (1924) y *Pequeños ensayos* (1944). En una obra tan vasta como la de Baroja —casi, y acaso sin casi, un centenar de volúmenes— hay que esperar un aluvión de temas. No es fácil descubrir los hilos que pueden permitirnos orientarnos en ellos.

Por fortuna, ciertos temas se destacan sobre el conjunto: el tema suburbano —en una aceptación de 'suburbano' que ya casi ha perdido vigencia en nuestras archisuburbanas ciudades—, el cosmopolita y el de la acción. El primero equivale a la descripción de lo que podría llamarse «la vida ciega»; el segundo, a la presentación de lo que cabría llamar «la vida absurda»; el tercero, al examen de «la vida aventurera». Un número considerable de obras de Baroja tocan estos temas, pero algunas los siguen más de cerca que otras. Así, para la vida ciega es fundamental la trilogía «La lucha por la vida»; para la vida absurda son importantes las trilogías «La raza», «Las ciudades» y hasta «Agonías de nuestro tiempo»; para la vida aventurera, principalmente las «Memorias de un hombre de acción». El mundo de Baroja que me ocupará aquí es como un tapiz en el que dichos temas, y en particular los dos primeros se hallan entretejidos.[1] El propio Baroja parece seguir

1. De acuerdo con lo indicado en las «Palabras preliminares», enfocaré el mundo de Baroja de un modo «directo» y hasta «abrupto». En muchos casos resumiré las descripciones de Baroja o pondré en ristra ciertos términos preferidos por él; en otros casos, acudiré a sus propios textos, ya sea

este camino, pues la vida ciega resulta, en último término, absurda, y hay en ambas no poco de aventura; la vida absurda y aventurera es bastante ciega, y la vida aventurera y ciega es, después de todo, absurda.

## 2. Ante todo, anti

Se ha dicho a menudo que la novela de Baroja no está construida o, lo que viene a ser lo mismo, que está torpemente construida; el autor toma y deja los personajes como al azar, sin preocuparse por adentrarse en sus móviles e intenciones o sin desarrollar o perfilar su carácter. Todo eso es bastante cierto, aunque, a estas alturas, con todo lo que le ha pasado a la novela —incluyendo el dejar de serlo— no es nada alarmante. Por lo demás, el propio Baroja declaró varias veces cuáles eran sus propósitos, los cuales pueden resumirse, a modo de cánones negativos de un método, en una serie de «antis».

El primer «anti» sitúa al autor —y a su mundo— frente a, e inclusive contra, la «literatura», cuando menos la que por tal entienden quienes hacen de ella un oficio. En el prólogo a *La dama errante*, Baroja declaró que, en su opinión, lo que escribía tiene un valor —de otra suerte, observa sensatamente, se abstendría de escribir—, pero su valor «no es precisamente literario ni filosófico; es más bien psicológico y documental». No es muy claro lo que Baroja entiende por estos términos, y menos claro aún lo que tiene en mente cuando afirma, en el mismo prólogo, que, puesto que relata en sus novelas acontecimientos de la vida española, ello «les da un carácter de cosa pasajera y monótona, muy alejado del aire solemne de las obras serias de la literatura». No despeja tampoco mucho la cosa el concluir que «en el fondo, yo soy un impre-

---

sin indicar procedencia, o bien nombrando simplemente la obra pertinente. Dados los temas elegidos, las obras más a propósito son las novelas de las dos trilogías «La lucha por la vida» y «La raza». Los textos proceden de la edición de *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1946-1951, 8 vols., con prólogo de Azorín en el volumen I.

sionista». Pero es revelador que se crea obligado a comenzar una novela con una serie de negaciones. Por lo pronto, es «más enemigo que amigo del pasado; por tanto, un tipo antihistórico, antirretórico y poco tradicionalista». Luego, un decidido adversario de «las galas retóricas», que le parecen «adornos de cementerio, cosas rancias que huelen a muerto». Sin duda que las negaciones están sostenidas por cierto número de rasgos más o menos «positivos», tales como «la turbulencia, la aspiración ética, el dinamismo, el ansia de posesión de las ideas, el fervor por la acción, el odio a lo inerte y el entusiasmo por el porvenir», pero todos estos rasgos llevan al autor a decir «no» más frecuentemente que «sí». No a la insinceridad, no a la hipocresía, no a la máscara con que las personas, e inclusive las cosas, están cubiertas. No a las maneras enfáticas y altisonantes. No a las ilusiones «que tiene el hombre para convertir las acideces de su estómago y las irritaciones del hígado en motivos idealistas y metafísicos». No a los artificios retóricos del tipo de los usados por el doctor Aracil —«el hombre bajo la máscara»— de la obra citada, cuando jugaba con las palabras, y con sus interlocutores, y producía alguna «antítesis casi mecánica», una «oposición sistemática de un concepto por el contrario»: «Se decía delante de él, por ejemplo, "Hay que dar trabajo a los obreros", y él replicaba en seguida: "No; lo que hay que dar es obrero al trabajo". "Hay que europeizar España"; él contestaba: "Hay que españolizar Europa"». No a las «meras frases». No, pues, a la «literatura» cuando ésta es, como ocurre tan a menudo, fabricación de frases, fraseología.

Lo primero que hay que hacer, pues, es podar el universo de todo aderezo y atavío, recobrar el sentido de la realidad, sepultado por tópicos, frases hueras, convenciones estúpidas.

> Probablemente será de mal gusto —dice un personaje en *La ciudad de la niebla*— suponer que esas damas tienen vísceras, aunque quizá la moda haya cambiado hace unas semanas y sea el colmo del buen tono decir: riñón, vejiga y bazo. Sí; la vida está hecha de mentira, de romanticismo y de farsa, el hombre es un macaco aquí [en Inglaterra] como allá [España]; aquí es un gorila rubio, allá tira a moreno, en el fondo

> es la misma cosa: son los mismos orangutanes con diferentes collares.

Para ver lo que el mundo es, hay que desenmascararlo; para desenmascararlo, lo mejor es arremeter contra las falsedades; para deshacer éstas no parece que haya nunca un número suficiente de «antis».

De lo dicho, se desprende uno, siempre al acecho de sus innumerables víctimas: el ser «antiespectacular». El «espectáculo» son las apariencias.

> El dandismo del doctor —se lee en *La dama errante*— no se concretaba a las ideas y a los sentimientos, sino que se traslucía también en la figura y en el traje. Aracil gastaba un poco de melena, llevaba la barba larga y puntiaguda; los quevedos, de concha, con la cinta gruesa; el sombrero, de copa, con el ala más plana que de ordinario, y levita. No usaba nunca gabán.

Lo malo es que a veces las apariencias se llevan por delante las realidades; el pequeño detalle de no usar gabán «había dado [al doctor] más clientela que todos sus estudios». No todo el mundo se daba cuenta de que «el ilustre doctor, afeitado y rapado, tenía todo el tipo de un hortera».

Para expresar la actitud antirretórica y antiverbalista, el citado doctor Aracil sirve de blanco perfecto: «Tomaba una idea encerrada en una frase y la cambiaba mudando caprichosamente una de las palabras. Como lo mismo le daba asegurar blanco que negro, y no le importaba contradecirse, le era fácil el retorcimiento de la idea». Todo lo cual se comprende cuanto se considera que el acribillado doctor —personaje de *roman à clef*— seguía la detestable costumbre de «los oradores y poetas, y más si son latinos», que al decir una palabra no piensan en la cosa, ni siquiera en la idea, sino que se quedan en la palabra, como si ésta fuese, y seguramente lo es para ellos, la propia realidad.

Desenmascarar quiere decir asimismo ser anticasticista y antiarcaizante. «Este mi señor don Blas —le hace decir Baroja en *El árbol de la ciencia* a un pianista que imitaba a Carreño, el cual imitaba a su vez a los antiguos hidalgos más o menos alambica-

dos—, querido y agareno amigo, ha tenido la dignidad de presentarme a su merced como un hijo predilecto de Euterpe; pero no soy, aunque me pesa, y su merced lo habrá podido comprobar con el arrayán de su buen juicio, más que un pobre, cuanto que humilde aficionado al trato de las Musas, que labora con estas sus torpes manos en amenizar las veladas de los socios, en las frigidísimas noches del helado invierno» —algo así como la burla de Cervantes contra los ultrametaforistas: «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo ...» o la del Juan de Mairena de Antonio Machado a propósito de quienes hablan de los eventos que acontecen (o acaecen) en la rúa en vez de prestar atención a «lo que pasa en la calle».

No sería justo atribuir a Baroja todos los «antis» que caracterizan a, o que sostienen, algunos de sus personajes, pero ello no es necesario: no se trata aquí de las opiniones del autor, sino del mundo que describe, y en éste abundan los personajes viscerales con antis, justificados o no, a flor de labios. En la obra últimamente citada, Andrés manifiesta una decidida actitud anticlerical, de tono muy decimonónico, al aprender de las prostitutas que «entre los dueños de las casas de lenocinio había personas decentes; un cura tenía dos y las explotaba con una ciencia evangélica completa». Los poderes establecidos se oponen al progreso y hay que luchar contra ellos; se reconoce que

> sin duda faltaban laboratorios, talleres para seguir el proceso evolutivo de una rama de la ciencia; sobraba también un poco de sol, un poco de ignorancia y bastante de la protección del Santo Padre, que, generalmente, es muy útil para el alma, pero muy perjudicial para la ciencia y para la industria,

pero si así es, ¿qué puede hacerse sino reforzar el anticlericalismo? Algunos personajes sueñan con alcanzar la salud social por medio de la fuerza:

> Yo creo —hace decir Baroja a Iturrioz— que hay que levantar, aunque sea sobre ruinas, una oligarquía, una aristocracia individual, nueva, brutal, fuerte, áspera, violenta, que perturbe la sociedad, y que inmediatamente que empiece a

> decaer sea destrozada. Hay que echar el perro al monte para que se fortifique, aunque se convierta en chacal.

Resuenan en todo ello ecos anarquistas y nietzscheanos. Pero aun éstos son, en el fondo, la expresión de un «anti» al cual hay que oponer otro, una de las muchas posibles formas de retórica que es necesario desenmascarar. El «anti» propiamente barojiano es más fundamental que todos éstos, porque se opone a todas las ilusiones, vengan de donde vengan:

> En España, actualmente, hay estos dos criterios: el del conservador, que lo mismo puede tener la etiqueta de íntegro como la de anarquista, que dice: ¿Ésta es la ciencia oficial, la política oficial, la literatura oficial? Pues ésta, buena o mala, es la respetable. Y el del no conservador, que es todo hombre que discurre, que ha llegado a tal desconfianza por lo sancionado, que dice: ¿Ésta es la literatura oficial, el arte oficial, la ciencia oficial? Pues éste es el malo.

Nada se cura con opiniones dogmáticas, con exaltaciones o idealizaciones, vengan de la derecha o de la izquierda. Todas ellas son fraudes y trampas en las que los españoles han venido cayendo desde que comenzaron a andar por la historia a bandazos. ¿Hay que abandonar, pues, los «antis»? No; hay que mantener un «anti» que sea realmente básico: el que va en contra de todo lo huero, lo falso, lo insincero. «No hay pueblo en el mundo», escribió Baroja en los *Pequeños ensayos*, «que haya hecho sin éxito y haya defendido cosas diversas con tanto tesón, con tanta habilidad y hasta con tanta estupidez». «Lo único que no se ha ensayado todavía», prosigue, «es algo sensato, tranquilo, relativo, sin estúpida retórica y a base principalmente de trabajo».

Los «antis» de Baroja son, pues, a la postre, los de la persona sensata y desilusionada, que aspira a ver el mundo como es, sin oropeles que oculten su realidad. Que el odio, la incomodidad, la mentecatez, la chulería, la inseguridad, y el desorden sean más abundantes que el amor, la amistad, el desinterés, el bienestar, la alegría, la esperanza, la armonía o la limpieza puede ser todo lo deplorable que se quiera, pero peor es cerrar los ojos y pretender

que ocurre lo contrario. El mundo de Baroja no es el de un hipocondríaco o de un maniático; es el de alguien que, en la medida en que aspira a cambiar las cosas, lo hace no con programas o consignas, sino «por revulsión».

## 3. Luego, infra

Al desarrollar lo que he calificado de «tema suburbano», Baroja presenta un mundo que podría llamarse un «submundo» en dos sentidos de esta expresión: el ser una de las variedades de su universo, y el ser un conjunto de realidades —seres humanos, cosas, ambientes— que se encuentran «debajo», en un nivel «inferior». Tendré en cuenta desde ahora sobre todo el segundo sentido. ¿Qué aspecto ofrece ese mundo que es, en realidad, un inframundo?

Lo primero que vemos en él es su forma agusanada: «Era la Corrala —se lee en *La busca*— un mundo en pequeño, agitado y febril, que bullía como una gusanera». *Et pour cause*, si se considera lo que allí pasaba: «Allí se trabajaba, se holgaba, se bebía, se ayunaba, se moría de hambre; allí se construían muebles, se falsificaban antigüedades, se zurcían bordados antiguos, se fabricaban buñuelos, se componían porcelanas rotas, se concertaban robos, se prostituían mujeres». Un verdadero «microcrosmo» lleno de hombres «que lo eran todo y no eran nada», repleto de

> gente descentrada que vivía en el continuo aplanamiento producido por la eterna e irremediable miseria; muchos cambiaban de oficio, como un reptil de piel; otros no lo tenían... Había también gitanos, esquiladores de mulas y de perros y no faltaban cargadores, barberos ambulantes y saltimbanquis. Casi todos ellos, si se terciaba, robaban lo que podían; todos presentaban el mismo aspecto de miseria y de consunción. Todos sentían una rabia constante, que se manifestaba en imprecaciones furiosas y en blasfemias.

Las mujeres no tenían mejor aspecto: «negras, desmelenadas, iracundas; gritaban y se desesperaban por cualquier cosa». ¿Nos olvi-

damos de la gente para mirar las cosas? Éstas no mejoran mucho la situación: «Hallábase el patio siempre sucio; en un ángulo se levantaba un montón de trastos inservibles, cubierto de chapas de cinc; se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos; un revoltijo de mil diablos». Y en cuanto reaparece la gente, todo va de mal en peor:

> Todas las tardes algunas vecinas lavaban en el patio, y cuando terminaban su faena vaciaban los lebrillos en el suelo, y los grandes charcos, al secarse, dejaban manchas blancas y regueros azules del agua de añil. Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del sumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inundaba el patio, y sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos.

¿Vamos a otro lugar? La gusanera revive; por lo pronto, se ve a una mujer a quien la luz le da «en su cara erisipelatosa y llena de costras». ¿Y qué le ocurre? Pues que «de la boca entreabierta, de labios hinchados, le fluía la saliva; la melena estoposa, gris, sucia y enmarañada, le salía en mechones por debajo del pañuelo negro, verdoso y lleno de caspa». La mujer «no pestañeaba» a despecho de los gritos y riñas de los jugadores que la circundaban: «sólo de cuando en cuando lanzaba un ronquido prolongado, que al comenzar, era sibilante, y que terminaba con un estertor ronco». ¿No será mejor mudarse definitivamente de lugar? Lo más probable es que el escenario no cambie gran cosa. En *Mala hierba*, don Servando, don Bonifacio Mingote y Manuel se encuentran en un cuarto *que voici*:

> El cuarto era nauseabundo, atestado de anuncios rotos, grandes y pequeños, pegados a la pared; en un rincón había una cama estrecha y sin hacer; tres sillas destripadas, con la crin al descubierto, y en medio un brasero cubierto con una alambrera, encima de la cual se secaban unos calcetines sucios.

Manuel y Jesús se van a pasear por el barrio de las Injurias y se van topando con gente que en nada desmerece a la descrita al comienzo:

> Era gente astrosa; algunos, traperos; otros, mendigos; casi todos de facha repulsiva. Peor aspecto que los hombres tenían aún las mujeres, sucias, desgreñadas, haraposas. Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad, la que vomitaba aquel barrio infecto. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído ...

¿No será prudente salir un poco más a las afueras? No lo parece porque

> eran aquellos andurriales sitios tristes, yermos, desolados; lugares de ruina, como si en ellos se hubiese levantado una ciudad a la cual un cataclismo aniquilara. Por todas partes se veían escombros y cascotes, hondonadas llenas de escorias; aquí y allá alguna chimenea de ladrillo rota, algún horno de cal derruido.

Casi lo que podría llamarse «la gusanera de las cosas». Retrocedamos, pues, ahora de nuevo en *La busca*, hacia aquellos parajes hirvientes en una humanidad totalmente desamparada. En cuanto llegamos nos topamos con una versión empeorada de aquel agusanado «microcosmo»: una reunión, o conciliábulo, de mendigos en donde

> las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de una capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas, como ballenas melancólicas; viejezuelas esqueléticas de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar,

en suma, todo aquello, «revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera».

¿Será porque, al fin y al cabo, los descritos son mendigos? Pero en *César o nada* aparece «una condesa bajita y seca; una momia, con cara de galgo, la piel sobre los huesos»; en *El mundo*

*es ansí* «un hombre que parecía un antropoide, con unas barbas rojas deshilachadas, la nariz corta, los labios belfos, las cejas muy pronunciadas y unos anteojos de lentes muy gruesas. En un parque zoológico se le hubiera tomado por un gorila». Tan pronto como estos personajes se juntan con otros, reaparece la gusanera.

Como estas citas, muchas otras. No es menester pescarlas cuidadosamente; se topa uno con ellas fácilmente al azar de la lectura. De vez en cuando, las cosas mejoran; no sólo hay el Madrid agusanado, porque hay asimismo, como unos personajes en Londres, en un pasaje de *La ciudad de la niebla*, recuerdan su ciudad, un «Madrid con el cielo limpio y puro», con una «luz diáfana, acariciadora, en la que se destacan los objetos casi sin perspectiva» y en donde pueden verse «calles en cuesta, torcidas y caprichosas, en las que se oyen las notas alegres de un organillo», pero esto ocurre, primero, en el recuerdo, y luego cuando no hay apenas seres humanos. Desde el momento en que éstos comienzan a aparecer, se forma la gusanera.

El vocabulario que emplea Baroja para describir el inframundo —o, según nuestra hipótesis, para constituirlo— es a la vez insistente y coherente. A lo largo de solo ocho páginas de *La busca* aparecen las siguientes expresiones: oscuro, grotesco, maleante, reumatismo, desagradable, flaca, macilenta, hundido, nauseabundo, irritado, trastos viejos, grasiento, sucio, mugriento, sofocante, carcoma, crujiente, malhumor, agrio, áspero, chirriante, monótono, basura, maloliente, enteco, pálido, larguirucho, lombriz, chillón, desdeñoso, tufo, negruzco, detestable, tremebundo, matanzas, sangre, llagas, cabezas cortadas, horrorizar, roto, postizo, monstruoso, disputas, chismes, líos, trastazos, reñir, escándalo, abofetear, puñetazos, llorar, rabietas, horrible, deformada, piltrafa, mortecino —algunas de ellas repetidas varias veces. En una sola página leemos: rasgado, negruzco, agujero, polvo, sudor, oscuro, cadavérico, bestial, abultado, resoplido (desagradable), huraño, malhumorado, saltón, turbio, maldecir, odio, pesado y torpe. En otra (casi cualquier otra): ventanuco, reseco, sucio, puerco, carcomido, escombros, revoltijo, manchas, sumidero, pestilencia, corrupción, pringoso, miseria. Y en sólo media página: hollín, sombrío, empañado, antipático, molesto, abrumador, repugnancia, grasa, vagabun-

dear, brusquedad, asco. O, para variar, y en otra obra, *La ciudad de la niebla*: indignación, fatiga, tugurio, reventado, infame, miserable, sucia, exasperada, dolor, encolerizar, cerdo, postración, incuria, abandono, esclavitud, odiar, estérilmente, estragar, estúpido, morralla, chulo, vociferar, baladronadas, bravatas, cobarde, histrión, turba, bestias crueles y sanguinarias, estúpidas y petulantes. O en *La sensualidad pervertida* (y ahora estamos en París): desagradable, aburrido, fastidioso, entenebrecido, y todo ello en un solo párrafo. Y así sucesivamente o, si se quiere, *ad nauseam*.

Baroja trasiega infatigable y sistemáticamente todas las voces que mejor contribuyen a dar la idea de un inframundo en el cual hay desorden completo y suciedad total. Si hay calcetines, están mugrientos; si zapatillas, rotas; las camas están invariablemente sin hacer; las telas son puercas y las tablas están carcomidas. Los papeles son pringosos; las botellas están grasientas. Las cerraduras son roñosas; las llaves, herrumbrosas. Los muebles están desvencijados; generalmente, en vez de muebles hay trastos —como en vez de objetos muchas veces hay baratijas—. El empapelado de los cuartos —por lo común, infectos y repugnantes— está rasgado por manchas de humedad, y no digamos por la grasa del cuero cabelludo de los residentes. Si por ventura hay cortinas, están hechas de esteras y con muchos remiendos. El vocabulario puede completarse sin dificultad con tal que la impresión de inmundicia y sordidez quede debidamente patente.

La luz —si tal puede llamarse— que rodea muchos de los ambientes descritos es casi siempre amarillenta o rojiza, turbia, humosa, vaga, pálida, difusa, mortecina. Siendo los corredores estrechos, las escaleras profundas, las ventanas altas y los patios angostos, reina en los interiores una semioscuridad permanente. Los colores tienden al gris; todo color es descolorido. Los cristales (rajados) están oscurecidos por el polvo y las telarañas. Los balcones están derrengados. Puede pensarse que todo esto sucede sólo porque se describen principalmente casuchas, chozas, corrales, cuartuchos, chiscones y chabolas, pero las cosas no cambian mucho cuando se sale al aire libre. Éste es muy a menudo el «aire libre» del solar, del derribo, de los últimos confines del suburbio. Baroja no parece interesarse demasiado por un ambiente impreg-

nado de clara, o cruda, luz de mediodía, o de la suave claridad de la madrugada; le atrae más la luz roja del sol poniente que ilumina apenas las masas oscuras de las casas y que penetra por entre chimeneas que vomitan columnas de humo negro.[2] Las luces de los faroles siempre palidecen —«un farol brilla opaco en la atmósfera enturbiada»—; la de las bombillas parpadea. Las luces eléctricas se confunden con un permanente crepúsculo vago y mortecino.

> Temblaban las luces mortecinas —escribe Baroja en un párrafo que es como la quintaesencia de sus descripciones de ambiente— de los distanciados faroles de ambos lados de la carretera. Se entreveían en el campo, en el aire turbio y amarillento como un cristal esmerilado, sobre la tierra negra sin color, casucas bajas, estacadas negras, altos palos de telégrafo y oscuros terraplenes por donde corría la línea del tren. Algunas tabernas, iluminadas por un quinqué de luz lánguida, estaban abiertas ... Luego ya, a la claridad opaca del amanecer, fue apare-

2. Compárese con Josep Pla: «Els crepuscles tenen, ara, suspesos en l'aire, unes llums de color de carn de préssec, una llum saborosa, densa, lenta, d'una sucosa morbidesa» —un crepúsculo aterciopelado y, como el melocotón, sabroso—. Claro que no es lo mismo describir un suburbio madrileño o un barrio portuario londinense de comienzos de siglo, que el Ampurdán actual, y que lo descrito condiciona en gran parte el vocabulario empleado al describirlo. Sin embargo sería interesante dilucidar varios puntos: si, en virtud del «mundo» que tiene un escritor se sacan a relucir tales o cuales ambientes; si, dados dos escritores con distintos mundos, habría diferencias considerables en la descripción de los mismos ambientes. Sospecho que la respuesta sería afirmativa en ambos casos. Josep Pla tiene su propio «mundo» y lo describe (o construye) a su propia manera. Por ejemplo, los amarillos y ocres de Pla no son los de Baroja; son vistos lingüísticamente de modos distintos. En una página de Pla se describen cosas que el autor califica de «horribles», o de «horripilantes»; se trata de un ambiente gris, sombrío, vacío. Pero Pla escribe «... el cel és grisaci, cotonós, de color de plom ...». Esta textura del «cielo de Pla» es distinta de la del «cielo de Baroja»; no son, o no son sólo, los adjetivos, sino el contexto lingüístico en el cual aparecen, y los modos como se ordenan. Así, al describir el cielo un día de nieve Pla escribe «el cel és d'un color de nata muntada, molt densa, lívida, d'una esponjada deliqüescència». El ser «lívido» queda atenuado por la referencia a la «nata» y especialmente por la expresión «esponjosa (o esponjada) delicuescencia».

ciendo a la derecha el ancho tejado plomizo de la estación del Mediodía, húmeda de rocío; enfrente la mole del Hospital general, de un color ictérico; a la izquierda el campo yermo, las eras inciertas, pardas, que se alargaban hasta fundirse en las colinas onduladas del horizonte bajo el cielo húmedo y gris, en la enorme desolación de los alrededores madrileños ...

Se dirá que hay excepciones en estas bandadas de adjetivos destinados a poner de relieve una realidad que, en el fondo, carece de relieve, y que no todo lo que describe Baroja es mugriento o amarillento, desconchado o turbio. Por ejemplo:

El aire era diáfano, limpio, luminoso, como el de un mundo acabado de crear; sobre las crestas de la sierra era de un azul intenso y radiante. Algún águila, volando suavemente a inmensa altura, trazaba en la limpidez del aire, grandes y majestuosas curvas; a la izquierda, hacia abajo, brillaban al sol los campos verdes ...

O bien: «Comenzaron a brillar las estrellas en el cielo azul purísimo. El aire iba viniendo en soplos fríos, impregnados de olor a monte; el follaje de los árboles temblaba y la hierba se inclinaba en oleadas con las ráfagas del viento». Pero hay que tener en cuenta tres cosas.

Una de ellas es que en no pocas ocasiones, la descripción de un ambiente desembarazado, puro y limpio sirve de preludio a la presentación de paisajes grises o desolados. «En el cielo ya despejado, nadaban nubes oscuras, blancas en los bordes como montañas coronadas de nieve; a impulsos del viento corrían y desplegaban sus alas; el sol claro alumbraba con rayos de oro el campo, resplandeciente en las nubes, las enrojecía como brasas», etc. Pero muy poco después, y sin abandonar, por así decirlo, el terreno, «aparecen los árboles ... rojizos, esqueléticos ... humaredas negruzcas ... Al paso de las nubes la llanura cambiaba de color; era sucesivamente morada, plomiza, amarilla, de cobre ... Aquel severo, aquel triste paisaje ... con su hosquedad torva y fría ...». O bien: «Madrid, plano, blanquecino, bañado por la humedad, brotaba de la noche con sus tejados ...» y todo tenía «algo de

lo irreal y de lo inmóvil de una pintura», pero tan pronto como se penetra en el interior de ese idílico cuadro queda uno «envuelto en la atmósfera húmeda, fría y triste de la mañana, bajo un cielo bajo de color de cinc».

Otra es que, si se considera el conjunto, términos como 'limpio', 'puro' 'azul' son en Baroja menos abundantes que voces como 'sucio', 'infecto' 'amarillento' y 'rojizo'. Son, con toda probabilidad, menos abundantes cuantitativamente, y con toda seguridad menos significativos cualitativamente, es decir, funcionan en ocasiones menos importantes dentro del desarrollo de los acontecimientos novelados.

Otra es, finalmente, que Baroja describe un mundo terso y limpio cuando habla de paisajes menos hollados por seres humanos. Tan pronto como aparecen éstos, especialmente si es en cantidad, o formando alguna aglomeración, lo oscuro y lo asfixiante retornan. Desde este punto de vista, lo mismo dan los miserables suburbios madrileños que los opulentos alrededores londinenses. La atmósfera de los últimos es, como la de aquéllos, turbia, opaca y amarillenta. Las economías respectivas son distintas, pero las apariencias semejantes: manchas de vetas oscuras, callejones estrechos y negruzcos, indefinidas confusiones de objetos. El suburbio subdesarrollado tiene una luz —o una falta de luz— muy parecida a la del barrio industrial superdesarrollado. Son, en el fondo, dos especies de sordidez.

El vocabulario auditivo y olfativo de Baroja está en consonancia con su vocabulario visual. Cuando hay un reloj, «suena de un modo agudo y grotesco»; por doquiera se oyen portazos, chillidos, lloros, voces chillonas y destempladas, risas estrepitosas, gritería, vómitos, imprecaciones, chirríos de garruchas. Los olores son a menudo nauseabundos; propiamente, no se trata de olores, sino, como Baroja escribe repetidamente, de «tufos» —y, por si la palabra no fuera lo bastante descriptiva, de tufos pesados.

El inframundo barojiano incluye, como se ha visto, el universo humano. Pero el término 'humano' no parece muy apropiado a menos que se preceda con una partícula que permita colocarlo en su sitio. Con decir «subhumano» se connota ya gran parte de lo que se quiere decir.

## 4. Más tarde, sub

Baroja describe muy diversos personajes, y usa al efecto muy distintos vocablos; algunos de tales personajes son atildados y otros desgreñados; unos saludan amablemente y otros apenas alcanzan a emitir un gruñido; unos visten con pulcritud y otros van cubiertos de harapos. Pero a través de la inmensa variedad de los personajes se abre paso la tendencia a destacar rasgos poco gratos. Considerable porción de los seres humanos que pululan en las novelas de Baroja son grotescos —un epíteto que el autor no ahorra— y generalmente malhumorados. Sus mutuas relaciones se cifran a menudo en peleas y chismes. La vulgaridad sobreabunda y hasta en los momentos de diversión irrumpe la hipocondría. Cuando se hace algo bien, un adjetivo o un verbo se encargan de poner las cosas en su punto: «Un hombre y una mujer bailaron un zapateado al son de la guitarra. Debían de ser profesionales a juzgar por la perfección con que ...». Uno podría esperar que la frase terminara con algo así como «... se movían», «danzaban», «ejecutaban su baile», etc. Baroja escribe «... se zarandeaban». El verbo 'zarandear' significa «sacudir o mover una cosa con ligereza y facilidad» y también «separar de lo común lo especial y más precioso», pero Baroja no parece emplearlo en ninguno de estos sentidos. Zarandear no es aquí lo que haría una pareja que bailara según las más exquisitas reglas del arte.

No es extraño que por doquiera impere lo más vulgar, que las gentes se harten de decir «vulgaridades», de hacer cosas «chabacanas», de emitir «fórmulas hueras» o de disparar «mamarrachadas» y «baladronadas». Una humanidad así desemboca a menudo en la violencia o en la pasividad —que son dos caras de la misma moneda—, y entre estos extremos sólo fugazmente emerge algún sentimiento más o menos tierno:

> De vez en cuando, como un suave rayo de sol en la umbría, penetraba en el alma de aquellos hombres entontecidos y bestiales, de aquellas mujeres agriadas por la vida áspera y sin consuelo ni ilusión, un sentimiento romántico, de desinterés,

de ternura, que les hacía vivir humanamente; y cuando pasaba la racha de sentimentalismo, volvían otra vez a su inercia moral, pasiva y resignada.

Muchos de los tipos que Baroja describe son, en sus propios términos, «brutales» y «bestiales»; otros son violentos; un número considerable son hipócritas. Inclusive el «hermano Juan», que vive en medio del dolor y trata de suavizarlo, es «repulsivo». Se tiene la impresión de que numerosos personajes hacen alguna de las cosas siguientes, a veces más de una y en ciertas ocasiones todas al mismo tiempo: engañar, odiar, disimular, ofender, desdeñar, insultar, mortificar. En todo caso, estos verbos aparecen con frecuencia en varios tiempos y modos. Abundan las personas que, sin que se sepa muy bien por qué, tienen mal genio, así como las que, tampoco sin que se sepa exactamente la razón, hacen lo que hacen con mala gana o con gestos de desdén o de aburrimiento. Cuando uno no es áspero, resulta que es un cobarde; cuando no es brusco, es porque es huraño. Tal es un farsante; el otro es un tipo violento y duro; el de más allá resulta canijo y triste o tiene aspecto de ogro, o de basilisco y —con inusitada frecuencia— de gorila.

Alguna que otra vez aparece un señor muy pulcro, pero Baroja se apresura a añadir que tiene un aire cadavérico, no se vaya a creer que porque es un caballero tiene que gozar de buena salud. No es especial privilegio de los señores pulcros tener el aspecto de cadáver, porque muchos, sean pulcros o puercos, tienen aire macilento. Ahí anda un tipo seco, flaco, con el pecho hundido y con la boca siempre abierta, como si le faltara (y seguramente le falta) el aire; allá se encuentra un sujeto con la figura ennegrecida y las manos deformadas. Éste habla con un enano jorobado cuyo labio inferior cuelga, y ambos se dirigen a ver a su compañero, que tiene una mirada torva y cuyo cráneo es estrecho. Las caras de los tres son inevitablemente repelentes. Una mujer con una ubre monstruosa y blanca lleva a rastras a un chico larguirucho —«como una lombriz», se apresura a añadir Baroja en caso de que sus adjetivos previos no hubiesen dado en el clavo.

El que no tiene una nariz corva, tiene una boca de sumidero. Hay «caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas»; los hay flacos, extenuados, enfermizos, negros, verrugosos, amojamados, hidrocéfalos, contrahechos, deformes, gibosos, legañosos, monstruosos, juanetudos; con labios hinchados y melena estopada; con caras generalmente lívidas y particularmente ictéricas. Todo eso, por supuesto, florece y prospera en los ambientes de miseria, pero no parece que la opulencia mejore mucho la especie. Lo único que cambia es el género de fealdad, como el tener el abdomen abultado y los ojos desdeñosos. Pobres y ricos coinciden a menudo en ser unos imbéciles y unos granujas, además de unos completos majaderos.

No es sorprendente que, como dice uno de los propios personajes de Baroja, haya entre los hombres «pocas caras humanas». Lo que hay son más bien caras «subhumanas»; la mayoría de la humanidad es por ello una subhumanidad —una variante del ser «infra» de que hablamos en la sección precedente—. Por alguna razón, Baroja —o sus personajes— piensan que el grado inferior de la humanidad es la animalidad, y que ésta, además, expresa un carácter degradante. Valle-Inclán comparaba con frecuencia los seres humanos, y en particular sus gestos, con animales. Pero la «fisiognómica» valleinclanesca no es degradante; seres humanos y animales participan de la común realidad del pelele y del fantoche. En cambio, la «fisiognómica» barojiana está fundada en la idea de que el ser animal —«brutal», «bestial», «salvaje»— es algo así como un género inferior de humanidad:

> A eso de las nueve se fueron presentando en la cocina una porción de muchachas desgarbadas, feas, negras, la mayoría sin dientes, en compañía de unos mozos que, a quien más y a quien menos, se les hubiera podido tomar por un gorila. Parecían, al entrar en la cocina estos mozos y mozas, un rebaño de animales salvajes; en su compañía iban dos viejas horribles, una alta, seca, como un sarmiento, arrugada y sin dientes, llamada la tía «Calasparra» y otra pequeña, encorvada y negruzca, a la que decían «la Cuerva».

O, como el aludido personaje, concluía: «Todos los gatos

tienen cara de gatos, todos los bueyes tienen cara de bueyes; en cambio, la mayoría de los hombres no tienen cara de hombres».

## 5. Finalmente, sin

Los paisajes, los suburbios, las luces (o las oscuridades), los olores (o los tufos), los sonidos (o los chirridos) y los numerosos deformes personajes que Baroja describe caen generalmente dentro de alguna especie de «infra» o de «sub». Muchas de las reflexiones y observaciones de tales personajes pueden incluirse dentro de la categoría, igualmente negativa, del «sin»: el sinsabor, la sinsustancia, la sinrazón y, sobre todo, el sinsentido.

Un personaje de *La dama errante* —que puede ser un trasunto del propio Baroja— musita la nada original, pero no por ello menos radical idea de que, a la postre, nada importa nada, «porque todo es efímero». Ni el personaje ni su creador se detienen en averiguar si, y hasta qué punto, la conclusión se sigue de las premisas. El ser efímero no es, en efecto, incompatible con el ser valioso; una hermosa puesta de sol que dure diez minutos no vale menos que una que durase diez años; en algunos casos puede inclusive ocurrir que la escasa duración aumente el valor de la cosa. Pero el personaje, o el autor, siguen en sus trece: nada importa nada, porque todo es transitorio. Su opinión se debe, pues, seguramente a una razón más sustancial que el mero paso del tiempo.

Lo más probable es que se deba a la idea de que si algo es efímero ello quiere decir no sólo que transcurre sin dejar rastro, sino también, y sobre todo, que no va más allá, esto es, no se abre a otra cosa, no permite seguir adelante. Es lo que pasa justa y precisamente con «la vida», y con todos los «contenidos» de «la vida». Ésta está «cerrada»; carece de «horizontes abiertos». Pase lo que pase, los seres humanos no saben dónde ir. Como las gentes del microcosmo llamado «La Corrala», viven «como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de la vida». La vida —«sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada»— es confusión y extrañeza. Es natural que Ma-

nuel, uno de los personajes de *La busca*, se sienta, como hoy se diría, alienado: «Y mientras lloraban dentro, en la calle las niñas cantaban a coro; y aquel contraste de angustia y calma, de dolor y de serenidad daba a Manuel una sensación confusa de la vida; algo pensaba él que debía ser muy triste; algo muy incomprensible y extraño». Nadie parece poder escapar de esta situación enmarañada y turbia. Las gentes social y económicamente más desamparadas viven en el sueño de la confusión; las más acomodadas, en el de la incomprensión; las más intelectualmente alertas, en la pesadilla del sinsentido de la existencia humana, tanto individual como colectiva.

> A los pocos días de frecuentar el hospital —se lee en *El árbol de la ciencia*— Andrés se inclinaba a creer que el pesimismo de Schopenhauer era una verdad casi matemática. El mundo le parecía una mezcla de manicomio y de hospital; ser inteligente constituía una desgracia, y sólo la felicidad podía venir de la inconsciencia y de la locura.[3]

No parece haber, pues, salida. Por un lado, «ser inteligente constituye una desgracia», al punto que los más inteligentes, es decir, los más conscientes de la realidad que los circunda, son los más dignos de conmiseración, pues son los únicos que realmente sufren. Hay en Baroja numerosos ejemplos de esos seres sufrientes que tratan continuamente de paliar el dolor que les causa el espectáculo desordenado, caótico, mugriento y manicomial de la vida mediante reflexiones sobre la inanidad de ésta, pero sin que estas reflexiones alcancen otro resultado que el de incrementar su desesperación.

Por otro lado, aunque los seres poco inteligentes obtienen una especie de alivio en el hecho de vivir en un estado de torpor más o menos vegetativo, el hecho innegable de la indigencia es una realidad con la que tienen que batirse a cada instante sin que les quede ni siquiera el refugio de leer a Schopenhauer.

Los indigentes están sometidos a la tiranía del ser siempre

3. Es posible que el texto correcto sea: «la felicidad sólo podía venir de ...».

menos: del ser subhumanos o del vivir en un infrauniverso. Los inteligentes pueden escapar de esta tiranía, pero sólo para caer bajo la tiranía de la reflexión sobre el «sin»: el sinsentido de la vida.

De esta «vida» se hablaba mucho a la sazón y de ella se decían cosas parecidas a las que encontramos en *El árbol de la ciencia*: es como «una corriente tumultuosa e inconsciente donde todos los actores representaban una comedia que no comprendían; y los hombres llegados a un estado de intelectualidad, contemplaban la escena con una mirada comprensiva y piadosa». Son las palabras de Andrés Hurtado, el cual, por si lo anterior fuera poco (o por si fuera demasiado) lo consideraba como el resultado de «una sobreexcitación cerebral continua e inútil». Aparte algunos momentos de más o menos —más bien menos que más— inestable sentimiento de sobriedad y sencillez, de bondad incomprensible y de irracional piedad, todo le parecía a Hurtado —o a Hurtado-Baroja— un compendio de *El mundo como voluntad y representación*: todo —estudios, discusiones, amigos, correrías— «estaba mezclado con sus pensamientos» y le «daba una impresión de dolor, de amargura en el espíritu». Y así hasta llegar a la conclusión, a la frase final y definitiva: «la vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indominable».

Estas ideas —o «impresiones»— tienen probablemente dos fuentes. Una es la experiencia de la España del «tiempo de Baroja», agudizada por cierto temperamento impermeable a todo triunfalismo y poco inclinado a las evocaciones líricas de varios escritores coetáneos. Otra fuente son lecturas acerca del carácter tumultuoso e inconsciente de «la vida» en las que se mezclan varias interpretaciones más o menos «darwinianas» —según dice Vidal a Manuel en *Mala hierba*, «no hay más que comer o ser comido»— con un schopenhauerismo cribado por Nietzsche y despojado de todo «superhombrismo».

Esta segunda fuente es importante por una razón: el «mundo de Baroja» incluye la concepción del mundo y de la vida que se forjó el autor y que transmitió a varios de sus personajes. Es cierto que, como se apuntó al comienzo, Baroja declaró que no quería hacer ni literatura ni filosofía. La verdad, sin embargo, es

que hizo toda su vida la primera y se sintió constantemente atraído por la segunda. En todo caso, Baroja se consideró obligado a hacer de vez en cuando una *mise au point* de sus simpatías y antipatías filosóficas.

> Yo no he tenido —escribe en el tomo V de las *Memorias*— una formación filosófica mediana ni seria. He sido un aficionado. No he leído libros de filosofía de una manera ordenada y sistemática. Lo que no he entendido de primera intención, lo he saltado. Los dos libros que he leído bastante bien y han influido profundamente en mí han sido *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, y la *Introducción a la medicina experimental*, de Claudio Bernard.

Poco después afirma que son los dos únicos libros de filosofía que ha leído completos, y un poco más allá que la obra de Kant no puede socavarla nadie, y que Einstein confirma Kant, al punto que Spengler, Scheler, Keyserling y Heidegger «pierden la partida si van a luchar contra el kantismo en su propio terreno». No importa que estas últimas consideraciones sean o no acertadas; lo único que tiene aquí interés es el hecho de que late en ellas una curiosa mezcla de cientificismo y pesimismo, fomentados por un innegable interés en desenmascarar ilusiones. Para Baroja, así como para varios de sus personajes, Kant es ante todo el filósofo que ha reducido a polvo la pretensión de alcanzar ningún saber de «lo que realmente hay», y no digamos un saber de lo que meramente se supone que hay, o se desea que haya. En cuanto a Schopenhauer, es el filósofo que ha comprendido a fondo el permanente conflicto entre la inteligencia y la voluntad.

Desde el momento en que se posee «conciencia de la realidad» y se advierte que semejante «realidad» es algo «ciego y brutal», se logra lo único posible: hacer frente, o tal vez resignarse, a «la vida», sin ensoñaciones ni remilgos. Algunos lo consiguen por medio de la pura acción. Otros, mirando, más o menos cínicamente, las acciones de los demás y reconociendo que son, al tiempo que atractivas, ciegas y absurdas. Otros, finalmente, alcanzan el mismo fin de un modo absolutamente simple, como «el de las barbas rojas» en *Mala hierba* —personaje que no tiene nada de

«intelectual», que no sabe de filosofía, ni de enfermedades, ni de medicina, pero que se sale del paso con un par de frases que ponen punto final al mundo de Baroja y acaso a todos los mundos posibles: «Ahora va uno a casa, arregla la cama, se mete uno dentro, se enciende un pitillo, bebe un vaso de agua y se orina uno. La vida es repugnante».

# EL MUNDO DE CALDERÓN

En el primer volumen de su vasto *opus, La vita è un sogno* (1916), Arturo Farinelli trató de demostrar que el tema de «la vida es sueño» —tema y título de la más famosa de las obras teatrales de Calderón— puede rastrearse en numerosos autores antiguos y modernos, orientales y occidentales: Buda, Plotino, Algazel, Petrarca, Pandolfo Collenuccio, Shakespeare, para limitarnos a algunos de los muchos nombres que Farinelli aduce. Según éste, una muchedumbre de escritores y visionarios, musulmanes o cristianos, místicos y poetas, anticipó varias de las ideas de Calderón al respecto, incluyendo las que figuran en los siguientes típicos versos:

SEGISMUNDO: Miradme otra vez sujeto
a mi fortuna; y pues sé
que toda esta vida es sueño,
idos, sombras que fingís
hoy a mis sentidos muertos
cuerpo y voz, siendo verdad
que ni tenéis voz ni cuerpo;
que no quiero majestades
fingidas, pompas no quiero
fantásticas, ilusiones
que al soplo menos ligero
del aura han de deshacerse,
bien como el florido almendro,
que por madrugar sus flores,
sin aviso y sin consejo,
al primer soplo se apagan,
marchitando y desluciendo
de sus rosados capullos
belleza, luz y ornamento.

Ya os conozco, ya os conozco,
y sé que os pasa lo mesmo
con cualquiera que se duerme:
para mí no han fingimientos;
que, desengañado ya,
sé bien que *la vida es sueño.*

(*La vida es sueño,* jornada III.)

Es muy probable que Farinelli tuviese razón. En rigor, cualquiera que trate de probar que no hay nada nuevo bajo el sol, dará probablemente en el clavo. Acaso las mismas famosas palabras del *Eclesiastés*: «Lo que fue, será; lo que se ha hecho, se volverá a hacer; y no hay nada nuevo bajo el sol» (I, 9) tuvieron también seguramente antecedentes. ¿Quién no habrá rumiado, ya desde el fondo de una cueva prehistórica, que, como también escribió Qóhelet, o «el hombre de la Asamblea», «unos vienen y otros se van» y que «el sol se levanta; el sol se pone»? La propia afirmación de que no hay nada nuevo, no es nada nueva.

¿Concluiremos, pues, que «la vida es sueño» calderoniana es sólo un eco tardío de una vieja sentencia? De adoptar esta conclusión no haríamos la debida justicia a la originalidad de Calderón y olvidaríamos, además, que lo que un escritor siente, y dice, sólo puede ser plenamente entendido dentro del contexto de su total obra. Así, pues, la idea de que la vida es sueño puede ser tan vieja como el hombre, pero el significado de la idea es tan nuevo como pueda serlo el modo que tenga el escritor de ver, y describir, el mundo. Presupongo aquí que el escritor tiene, efectivamente, un «mundo», que articula por medio de su particular uso del lenguaje y especialmente mediante sus preferencias lingüísticas. En este sentido puede hablarse del «mundo de Calderón».

Desde los mismos orígenes del pensamiento filosófico ha habido innumerables disputas acerca de las posibles relaciones entre la llamada «apariencia» y la llamada «realidad». Algunos pensadores han afirmado que la realidad aparece —en rigor, se nos aparece— tal como es, de suerte que no hay, de hecho, apariencia: cuanto hay, y cuanto pueda decirse acerca de lo que haya, es «realidad». Otros pensadores han sostenido que la apariencia y la

realidad son irreconciliables, de modo que podemos conocer —si a eso se le puede seguir llamando «conocer»— las apariencias, pero no «la realidad misma». Otros, finalmente, han insistido en que únicamente podemos conocer la realidad mediante las apariencias, y ello sólo en tanto que seamos capaces de desgarrar el velo de la apariencia —las fantasmagóricas sombras en el fondo de la cueva platónica— para alcanzar la verdadera luz de la realidad. En todos los casos, incluyendo el primero indicado —es decir, cuando se supone que la realidad es exactamente lo que parece ser—, se da por sentado que puede distinguirse, por lo menos conceptualmente, entre el concepto de «realidad» y el de «apariencia». Esta distinción constituye la base de cualquier ulterior exploración filosófica, la cual se encamina a descubrir la naturaleza y estructura de la «realidad verdadera» —sea lo que fuere.

Consideremos brevemente, y a modo de ejemplo, Descartes. Éste describió un mundo en el cual la verdadera realidad de las cosas está fundada en la idea de que tal realidad no debe confundirse nunca con su posible apariencia. Una vez garantizada la verdad —o, en rigor, el fundamento de ella— por medio del *cogito*, y una vez el propio *cogito* ha quedado garantizado en última instancia por Dios, estamos ya en situación de poder descubrir de una vez por todas la diferencia entre lo que parece ser y lo que realmente es (o existe). Así, la línea divisoria entre apariencia y realidad queda firmemente asegurada. Algo es real o aparente; no hay término medio. Las apariencias tienen que ser descartadas como engaños. Terminamos, pues, por «salvar» —como había intentado hacer ya, bien que con muy distinto método, Platón— las «apariencias», explicándolas, esto es, averiguando en cada caso lo que «la verdadera realidad», o simplemente «la verdad», es.

Por otro lado, en el «mundo de Calderón» cualquier posible línea divisoria entre realidad y apariencia es tan inestable y ondulante que no parece muy apropiado hablar de «línea divisoria» —o, en términos platónicos, de «línea dividida»—. ¿Por qué hablar entonces de «realidad y apariencia», y no digamos de «o bien realidad o bien apariencia»? Para Calderón, todo es (¿o habría que decir, paradójicamente, parece ser?) real y aparente a la vez, e inclusive, pese a Aristóteles, «en el mismo respecto». Por

ejemplo, comúnmente consideramos la vida, la que disfrutamos o soportamos en estado de vigilia como algo real, en tanto que sospechamos que nuestros sueños son algo menos real o, en todo caso, son menos reales, que la vida. Un sueño puede reflejar la vida, pero es sólo un pálido reflejo de ella. Decir que la vida es sueño equivale a afirmar que los aguzados contornos de la primera llegan a ser difusos en la velada imagen del segundo. Pero Calderón no parece estar muy de acuerdo con estas comunes y corrientes afirmaciones. El hecho de que un sueño pueda reflejar la vida no permite concluir que el sueño sea una pálida y desteñida duplicación de la vida. ¿Cómo podemos saber si soñamos o estamos despiertos?:

Luego, fue verdad, no sueño;
y si fue verdad (que es otra
confusión, y no menor),
¿cómo mi vida le nombra
sueño? Pues, ¿tan parecidas
a los sueños son las glorias
que las verdaderas son
tenidas por mentirosas,
y las fingidas por ciertas?
¡Tan poco hay de unas a otras,
que hay cuestión sobre saber
si lo que se ve y se goza,
es mentira o es verdad!
¿Tan semejante es la copia
al original, que hay duda
en saber si es ella propia?

(*La vida es sueño*, jornada III.)

Parece, pues, que para Calderón, o el personaje a quien otorga la palabra, los reflejos (las «copias del original») no son meras ilusiones. La verdad (la realidad) es simplemente «otra (y no menor) confusión». Así, las propias realidades se convierten en reflejos en tanto que éstos no sólo retratan las realidades, sino que también se retratan a sí mismos.

Butler, G. E. Moore y otros autores sensatos a carta cabal

mantuvieron que cada cosa es lo que es y no otra. Exactamente lo opuesto a como las cosas existen y se comportan en el universo calderoniano. A la manera de una mónada leibniziana, cada una de las cosas en el mundo de Calderón refleja todas las demás. Este mundo es como uno de esos espejos llamados «infinitos», donde las luces reflejan otras luces, y éstas otras más, y así sucesivamente, hasta que la mirada se pierde. Las realidades naturales reflejan las espirituales, y viceversa, en un juego constante de reflejos mutuos. Cada una de las porciones del universo de Calderón, lo mismo que cada una de las mónadas del cosmos de Leibniz, es un punto de vista sobre el todo. Por consiguiente, no hay correspondencia, y menos que nada correspondencia biunívoca entre la apariencia (reflejo o reflexión) y la realidad. No hay tampoco correspondencia biunívoca entre un símbolo y lo simbolizado, pues cada símbolo es un reflejo de todos los demás símbolos, que son a la vez reflejos de las cosas simbolizadas. En el mundo de Calderón, no sólo todos los seres humanos, sino también todas las realidades (o casi) constituyen una especie de microcosmo. No, sin embargo, un microcosmo quieto y reposado, sino uno en constante movimiento, esencial y casi furiosamente dinámico.

Cierto que cuando Segismundo habla a Rosaura acerca del amor, le dice que

todo se acabó
mas sólo esto no se acaba

(*La vida es sueño*, jornada III),

y con ello parece dar a entender que hay algo, el amor, que real y verdaderamente permanece. Pero la permanencia del amor es la de una especie de red que lo une y lo abarca todo, envolviendo todas las cosas con sus serpeantes hilos. El amor no existe independientemente de las cosas o de los procesos que liga y articula. Es como una relación cuya existencia depende de la de las cosas relacionadas. Así, la naturaleza de cada realidad no es «lo que es», sino más bien «lo que tiende a ser», «lo que aspira a ser».

Para emplear el lenguaje de algunos filósofos, las «realidades»

son, en dicho mundo, algo así como «intenciones». Éstas no son, sin embargo, meras «tendencias», sino expresiones de actos de voluntad. Esto puede o puede no ser una manifestación de la muy traída y llevada «voluntad hispánica» —acaso una forma de «Voluntad de poder por medio de Dios»—. En todo caso, semejante «voluntad», y su carácter dinámico, si bien no lo explican todo, pueden contribuir a proyectar alguna luz sobre varios rasgos del barroco español, del que Calderón fue ejemplo a la vez ilustre y extremado. Dicho sea de paso, el «voluntarismo», en tanto que contrasta con el «intelectualismo», e inclusive se opone a él, parece ser un *leitmotiv* de una parte importante de la tradición clásica española, la cual anticipa el «romanticismo» —como parecieron verlo algunos escritores románticos alemanes, admiradores del universo calderoniano— y es, a la vez, decididamente medieval y enteramente moderna. Inclusive un mundo intelectualmente articulado de acuerdo con un modelo fijo de creencias —cual el manifestado en la *Introducción al símbolo de la fe*, de fray Luis de Granada— se halla penetrado por fuerzas dinámicas. El quietismo de Miguel de Molinos sigue asimismo la indicada tendencia, pues se trata de un «quietismo» producido por un esfuerzo sobrehumano, casi «fáustico»: el «silencio absoluto» de Molinos es a la vez una «absoluta tensión».

La concepción calderoniana de la naturaleza como un símbolo o, mejor dicho, como un sistema de símbolos permanentemente entreverados constituye un rasgo básico del mundo al que me refiero. Según los escolásticos, los símbolos pueden ser naturales (tal, el humo como símbolo del fuego) o artificiales (tal, la palabra como símbolo de un objeto). Calderón parece atenerse a una especie de «teoría natural de los símbolos» (o «teoría de símbolos naturales») cuando escribe:

CLOTALDO: ... y no hay
animal, planta ni piedra
que no tenga calidad
determinada ...

(*La vida es sueño*, jornada II).

A primera vista, Calderón describe un universo en el cual cada cosa (o especie de cosas) tiene su lugar natural, al modo del cosmos aristotélico. Ello está muy lejos de la idea «moderna» —en parte galileana; en parte cartesiana— según la cual la realidad de una cosa se determina por su posibilidad de ser medida —a ser posible, matemáticamente—. Además, las cualidades de las cosas se expresan en Calderón, asimismo de un modo semejante al de Aristóteles, y al de muchos pensadores griegos, bajo la forma de contrarios:

CLOTALDO: ¿... pues hay venenos que matan,
habrá venenos que aduerman?

(*La vida es sueño*, jornada II),

donde «dormir» o «adormecer» es un modo de evitar un fin definitivo. Sin embargo, una vez reconocido todo esto, parece más adecuado admitir que el papel de los «contrarios» en la concepción calderoniana de la naturaleza, y del mundo en general, se parece al de Heráclito —un «romántico» *avant la lettre* y, en todo caso, un «heterodoxo» en el pensamiento «tradicional»— más que al de Aristóteles. Para Calderón, los contrarios se hallan en estado de constante transformación y cambio. No inhieren en las substancias, porque son ellos mismos substanciales. Los escolásticos habían expresado, y según algunos empobrecido, la relación clásica entre las cosas y las acciones (o los actos, o los procesos) por medio de la fórmula *Operari sequitur esse.* Si Calderón se hubiera interesado profesionalmente por disputas y especulaciones filosóficas, habría seguramente invertido la fórmula y enunciado: *Esse sequitur operari.* En este sentido parece haber ido más lejos inclusive que Heráclito. Este filósofo apeló a la metáfora del río en el cual no hay, propiamente hablando, cosas, sino sólo rizos y ondas, esto es, movimientos. Según Heráclito, lo que existe está en constante movimiento —hacia arriba y hacia abajo, y viceversa—. La vida muere y la muerte revive. Con todo, para Heráclito todos los cambios están sometidos a una ley, o a un orden —un *logos*—. Para Calderón, la realidad es comparable más bien a un tablado, pero uno de tal índole que en vez de servir de soporte

o pavimento de las acciones que van a tener lugar, es simplemente el punto donde las acciones se entrecruzan. En suma: el mundo no es una *physis*, una «naturaleza», como lo era todavía para Heráclito; es un teatro: «el Gran Teatro del Mundo».

La diferencia entre la concepción del mundo de Calderón y cualesquiera de las concepciones «clásicas» no impiden a nuestro autor desarrollar un buen número de *leitmotiv* clásicos. Consideremos el hombre:

SEGISMUNDO: Leía
una vez yo en los libros que tenía
que lo que a Dios mayor estudio debe
era el hombre, por ser un mundo breve

(*La vida es sueño*, jornada II),

«el mundo breve», el microcosmo, que es el hombre —así como «el breve cielo» que la mujer es, o podría ser— reflejan uno de los más antiguos y persistentes temas en la civilización de «Occidente»: el tema del «pequeño mundo del hombre».[1] Ahora bien,

1. En el libro, mencionado en las «Palabras preliminares»: *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas* (Castalia, Madrid, 1970), Francisco Rico indica que la apelación al «pequeño mundo del hombre ... pulula en toda la obra de Calderón, bien como simple "concepto imaginado", bien en forma de "práctico concepto" ... Comedias, autos sacramentales, dramas, prosas —por más que pocas se conservan—, no hay género ilustrado por don Pedro que se muestre reacio a la idea». Además del ejemplo que se ha dado en el texto del presente libro, Francisco Rico cita muchos otros —incluyendo varios en que aparece «el refinado piropo que contrasta el microcosmo del hombre y el "pequeño cielo" de la mujer» (*op. cit.*, pp. 242-243)—; así, para limitarnos a dos casos, los versos:

... en su casa un cielo vi
que cielo era el que incluía
tan hermoso serafín,
y aun él era el cielo mismo;
que, si has oído decir
que es pequeño mundo el hombre,
yo pienso que será así,
la mujer pequeño cielo ...

(*Hombre pobre todo es trazas*, I),

Calderón altera este tema de dos modos. Por una parte, extiende la idea del «mundo breve» a muchas cosas, acaso a todas: toda cosa es, o puede ser, un compendio del universo entero. Por otra lado, le imprime una especie de empujón que le da una andadura dinámica. En puridad, el hombre, lo mismo que las cosas, no resumen, o reflejan, el mundo: resumen, y reflejan, el constante movimiento del mundo. Así, ni siquiera los símbolos son permanentes. Es cierto que los autos sacramentales parecen desmentir esta suposición. ¿Hay nada más rígido, inflexible, casi acartonado, que las representaciones de ideas abstractas mediante «personajes»? Aun aquí, sin embargo, las líneas divisorias tienden a esfumarse. Después de todo, la Virtud, el Vicio, la Eucaristía y otras muchas «ideas» similares no son puras abstracciones; tienen una vida propia. Para «compensarlo», los personajes en las obras teatrales de Calderón no son total y absolutamente *dramatis personæ.* Son a menudo como «fuerzas», que encarnan abstracciones e «ideas». Sería interesante dilucidar si, y hasta qué punto, Calderón hace en este respecto algo más que llevar cierta forma de visión barroca a sus últimas consecuencias. Tanto en Calderón como en el arte barroco encontramos una gran abundancia del *clair-obscur.* Ahora bien, mientras los artistas barrocos, especialmente los pintores, funden la luz y la oscuridad dentro de una textura aparentemente indefinida, Calderón hace que la luz y la oscuridad se abracen mutuamente como si estuviesen empeñadas en una lucha en la cual lo claro, o luminoso, centellea a través de lo oscuro y éste serpentea en lo claro.

Todo lo cual parece, de pronto, incompatible con la afirmación que Calderón (o Segismundo) hacen de que «la vida» es «una ilusión», de modo que:

---

y:

> «Pequeño mundo» la filosofía
> llamó al hombre; si en él mi imperio fundo,
> como el cielo lo tiene, como el suelo,
> bien puede presumir la deidad mía
> que el que al hombre llamó «pequeño mundo»
> llamará a la mujer «pequeño cielo».

(*El gran teatro del mundo.*)

¿queréis que sueñe grandezas,
que ha de deshacer el tiempo?

(*La vida es sueño*, jornada III.)

Si se interpretan estos versos, y muchos otros similares, literalmente, tendremos que concluir que Calderón, como fiel católico, estaba firmemente convencido de que sólo *esta* vida es un sueño del cual despertaremos en «la otra vida», la vida sempiterna después de la muerte. Y esta conclusión será perfectamente correcta en lo que concierne a las creencias teológicas del autor. Así, y en contra de lo que se había sugerido antes, parece que hay una tajante línea divisoria entre la apariencia (esta vida) y la realidad (la vida tras la muerte, la vida de los bienaventurados, la vida en el seno de Dios).

Pero aquí no se trata de las creencias teológicas que Calderón profesaba, sino del mundo que, en su calidad de escritor, forjó. Éste es un universo en el cual el *contemptus mundi* es más bien un artificio retórico que una declaración *bona fide*. Si asoma alguna forma de «menosprecio del mundo», es sólo en tanto que éste no logra desplegar todos los esplendores del «mundo del más allá». Pero los esplendores comienzan a manifestarse tan pronto como tratamos de pintar «este mundo» con las galas y festones del «otro». Sí, no hay duda, Calderón pone con frecuencia de relieve que fastos, faustos y pompas son «vanos». El *vanitas vanitarum* bíblico es uno de los temas tradicionales que Calderón, como otros innumerables autores en la tradición hebraico-cristiana, manipula con frecuencia. La vanidad y el fausto parecen ocultar alguna otra realidad más sólida y permanente. Las rosas se marchitan por cuanto sólo duran «de la mañana a la noche». No en vano aparece esta idea en uno de los sonetos de Calderón más citados; el famoso soneto que recita don Fernando a Fénix:

Éstas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que al cielo desafía

iris listado de oro, nieve y grana
será escarmiento de la vida humana
¡tanto se emprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro de un botón hallaron,
tales los hombres su fortuna vieron;
en un día nacieron y expiraron;
que pasados los siglos, horas fueron.

(*El príncipe constante*, jornada II.)

El destino del hombre es como el de la rosa: al triunfo sucede el fracaso. Así, pues, gloria, pompa y alegría son sólo vanidad, pues sabemos que van a terminar, y pronto. Los ceremoniales de la corte y las filigranas de la liturgia están, pues, condenadas desde el primer instante. Su brillantez y su esplendor corren parejas con su temporalidad y su caducidad. Y, sin embargo, cuando esas pompas son reconocidas en lo que son, verdaderos reflejos, su sentido cambia. Después de todo, los reflejos no se distinguen completamente de las realidades reflejadas. Estas realidades se hallan envueltas asimismo en pompas y fastos. Lo que se supone que ocurre en el cielo no es *toto cœlo* distinto de lo que tiene lugar en la tierra. Si sucede en el cielo algo interesante, es asimismo fasto y pompa. Así, tanto en el cielo como en la tierra la realidad tiene mucho de decoración. Todo lo que existe, en cuanto que realmente existe, está ornado y como embrocado; todo es exuberante y como llameante; todo es dorado y purpúreo; en suma, teatral.

Nos vamos acercando así al mundo de Calderón. En muchos respectos, es un mundo barroco. Como en todo el estilo barroco, la ornamentación es el armazón; la decoración es la estructura. El arte (y el pensamiento) barrocos están penetrados de punta a cabo por dos rasgos. Uno es el uso (y a menudo el abuso) de los «adjetivos» —y, en general, de «lo adjetivo»—, así como el empleo de «comparaciones atroces» o «desaforadas». El otro es la insistencia en la potencia y en la posibilidad. Ambas se contraponen a lo sustancial y a lo actual, pues lo sustancial es, por definición, no potencial: es más bien actual, es decir, es lo que es y

como es. Las potencias o poderes —expresados mediante «adjetivos»— inhieren en las sustancias; no subsisten nunca por sí mismos. En cambio, en un universo barroco la autosubsistencia de las potencias se halla firmemente asegurada. Los adjetivos y las comparaciones no son empleados con el fin de predicar algo de un nombre (o de un «sustantivo») o para establecer analogías; constituyen más bien los nombres (o los «sustantivos»). Es como si los nombres fuesen colecciones y haces de adjetivos y de posibles comparaciones. Por supuesto que ni unos ni otras logran cumplir por entero su supuesta función, porque su número es, en principio, infinito.

En cualquier estilo «clásico», se correlacionan con los nombres de acuerdo con algunas reglas relativamente simples y bien establecidas. En el mundo de Calderón, semejante correlación se quiebra; no parece haber modo de saber o de predecir, qué adjetivos van a acompañar a un determinado nombre. Las imágenes verbales de Calderón —sus saltos súbitos de lo animado a lo inanimado y viceversa— aspiran a describir un mundo que no parece estar regido por la ley de causa y efecto. A despecho de algunas opiniones en contrario, el tipo de imágenes usadas por Calderón es muy distinto del que empleó Góngora. Las imágenes de Góngora eran imprevisibles, pero no absurdas. Por otro lado, el absurdo lingüístico, a veces rozando inclusive lo cómico, no es infrecuente en Calderón. De los numerosos ejemplos posibles, elegiremos unos cuantos.

He aquí, por ejemplo, una descripción de un fuego:

JUAN: ¡Cielos! Tanta
la violencia es del incendio
que en un instante a ser pasa
volcán del mar
GENTE: ¡Fuego! ¡Fuego!
Entre pavesas y llamas
monstruo de fuego, humo y polvo,
un caballero a una dama
saca en brazos.

(*El pintor de su deshonra*, jornada II.)

Nótese que no sólo se compara el fuego que se prendió a una casa con la erupción violenta de un volcán, sino —y como si ello fuera poco— a uno submarino. Además, un caballero con una dama en sus brazos es comparado a un monstruo de fuego, humo y polvo —una comparación decididamente «desaforada».

La descripción de una tormenta es, si cabe, aún más retorcida:

SEMIRAMIS: La fábrica de los cielos
sobre nosotros se hunde
a cuyo estallido todos
los ejes del polo crujen.
IRENE: Los montes contra los aires
volcanes de fuego escupen
y ellos pájaros de fuego
crían, que sus golfos surquen
el gran Tigris encrespado,
opuesto al azul volumen
a dar asalto a los dioses
gigante de espuma sube.
ARSIDES: ¿Qué nos ha hecho el sol
que de nuestra vista huye?
La artillería del cielo
juega y pierde, pues que gruñe.

(*La hija del aire*, jornada II.)

Aquí tenemos, *mutatis mutandis*, todos los elementos de una superproducción hollywoodense —guerras de las galaxias y agujeros negros, salvo que la mayor parte de los productores y directores de películas de gran espectáculo son menos imaginativos que Calderón—. Todavía no se les ha ocurrido incluir en sus efectos especiales pájaros de fuego o algún gigante de espuma al asalto de la morada de los dioses.

Tiresias amenaza con suicidarse echándose a un lago:

Primero
que las llaves, que conmigo
están, a hombre humano entregue
cumpliendo los vaticinios

de mi diosa, me daré
la muerte; y así, atrevido
ese lago a mi cadáver
dará sepulcro de vidrio.

(*La hija del aire*, jornada I.)

El hombre es llamado, redundantemente, «humano»; el lago es comparado a un ataúd hecho de cristal.

En el interior de una montaña o en la espesura de un bosque (donde algunos de los personajes de Calderón pasan una porción sustancial de su existencia), Isabel, altiva y orgullosa, se dirige al sol:

Detente ¡oh mayor planeta!
más tiempo en la espuma fría
del mar.

(*El alcalde de Zalamea*, jornada III.)

Lisandro describe un bosque (uno de los muchos) como sigue:

Con el sol perdí el camino
y vagueando tristemente
en lo intrincado del monte
me hallé en un oculto albergue
donde los trémulos rayos
de tanta antorcha viviente
aún no se dejaban ya
ver, porque confusamente
servían de nubes pardas
las que fueron hojas verdes.

(*El mágico prodigioso*, jornada I.)

El sol queda partido, por las hojas de los árboles, y las hojas, en vez de volverse pardas, como en la canción de Simon y Garfunkel, se convierten, mágicamente, en nubes del mismo color, o sirven, aun sin dejar de ser verdes, de tales nubes, cosa que no queda absolutamente clara.

Clarín anuncia la llegada de una mujer montada a caballo. «Llega una mujer a caballo» es trasmutado, y casi increíblemente dilatado, en lo que sigue:

En veloz caballo
(perdóname, que fuerza es el pintallo
en viniéndome a cuento)
en quien un mapa se dibuja atento
pues el cuerpo es la tierra,
el fuego, el alma que en el pecho encierra,
la espuma el mar, y el aire es el suspiro,
en cuya confusión un caos admiro;
pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento,
monstruo es de fuego, tierra, mar y viento;
de color remendado,
rucio, y a su propósito rodado,
del que bate la espuela;
que en vez de correr vuela;
a tu presencia llega
airosa una mujer.

(*La vida es sueño*, jornada III.)

Tolomeo afirma que vio acuchillar a una persona. ¿Qué vio?:

Yo lo afirmo, pues yo vi
de acero un cometa errante
contra este humano bajel
correr la esfera del aire.

(*El mayor monstruo del mundo*, jornada I.)

Aquí el testigo (posible) es la daga:

y para esto hable un testigo
esta daga, esta brillante
lengua de acero elegante.

(*El médico de su honra*, jornada I.)

Por último, pero sólo para terminar:

CLOTALDO: ... o aquesta pistola, áspid
de metal, escupirá
el veneno penetrante
de dos balas, cuyo fuego
será escándalo del aire.

(*La vida es sueño*, jornada I.)

Cabe reconocer que hablar de pistolas como «áspides de metal», que producen semejantes estremecimientos aéreos, o introducir lenguas de acero que van a hablar con elegancia, y presumiblemente, contundencia no son únicamente (aunque lo sean también) retorcimientos estéticos. Son más bien la consecuencia de la escasa simpatía que siente Calderón por lo que algunos filósofos han llamado «géneros naturales». En el mundo de Calderón, los seres vivientes están hechos de metal y papel, en tanto que los objetos metálicos parecen seres vivientes, o comportarse como tales. El mundo del dramaturgo rebosa de caballos hechos de fuego y de llamas en forma equina.

En un estilo «clásico», las potencias, los poderes y las posibilidades son reducidos a un mínimo. Un enunciado suele confinarse a declarar lo que hay o lo que ocurre. Cierto que es posible interpretar muchos enunciados de diversos modos, pero a tal efecto hay reglas: las reglas hermenéuticas. En un estilo «barroco» y, *a fortiori*, en el estilo «superbarroco» de Calderón, nada es verdaderamente explícito. Los significados implícitos se insinúan y deslizan de continuo; las alusiones se multiplican *ad infinitum* y acaso *ad nauseam*. Cada voz parece ocultar y a la vez desplegar un número indefinido de posibles (y algunas veces inclusive «imposibles») significados. Las frases se enroscan y retuercen; las ideas son tortuosas y solapadas; los acontecimientos se suceden unos a otros formando rizos y bucles. Esto no quiere decir, sin embargo, que puede suceder cualquier cosa o que se puede decir cualquier cosa. Todo lo contrario: la casi increíble tortuosidad de ese mundo está sometido a reglas, y a reglas muy estrictas. No son reglas hermenéuticas, sino más bien combina-

torias. Dámaso Alonso ha sometido a cuidadoso examen estas reglas, algunas de las cuales caen bajo el acápite «correlación y paralelismo». Ortega y Gasset ha hablado al respecto de la «formidable quincalla de versificaciones formalistas». Las obras dramáticas de Calderón, ha señalado Ortega, están repletas de «andanadas» y de «cuplés». Propongo aquí una interpretación no incompatible con las dos mencionadas, pero más dentro del espíritu de nuestro tiempo: los procedimientos lingüísticos de que echa mano Calderón son comparables a ciertos conocidos tipos de programación de computadoras. Calderón escribe sus «correlaciones» —o sus «tiradas» o «andanadas»— como si estuviese programando una computadora, atento al resultado que va a obtener cuando se ejecute el programa. Línea tras línea (verso tras verso), van apareciendo en la pantalla secuencias de voces, y hasta variables que oportunamente serán sustituidas por voces. En ciertos especiales momentos, en lo que cabría llamar los «recodos» del programa, se introducen subrutinas. A menudo, una orden o comando permite que una línea se ramifique en modos que parecen insospechados, pero que, al final, se descubre que eran completamente predecibles. Cuando llega el momento de ejecutar el programa, y se aprieta la tecla, o teclas, correspondientes, tenemos, en armoniosa síntesis, el resultado. Éste es dado a menudo en una sola línea, constituida por nombres comunes; a veces, en dos, con nombres y verbos; en ocasiones, en tres o más, con alguna explicación suplementaria. He aquí, entre los innumerables ejemplos posibles, de los «programas» calderonianos, cuatro entresacados casi al azar:

Uno:

SEGISMUNDO: No digas tal; vi el sol a cuya llama
aquella estrella vive,
pues de tus rayos esplendor recibe:
yo vi en reino de olores
que presidía entre escuadrón de flores
la deidad de la rosa,
y era su emperatriz por más hermosa;
yo vi entre piedras finas

de la docta academia de sus minas
preferir al diamante,
y ser su emperador por más brillante;
yo en esas cortes bellas
de la inquieta república de estrellas,
vi en el lugar primero
por rey de las estrellas al lucero;
yo en esferas perfetas,
llamando el sol a cortes los planetas,
lo vi que presidía,
como mayor oráculo del día.
¿Pues como si entre flores, entre estrellas,
piedras, signos, planetas, las más bellas
prefieren, tú has servido
la de menos beldad, habiendo sido
por más bella y hermosa,
sol, lucero, diamante, estrella y rosa?

(*La vida es sueño*, jornada II.)

Dos:

DON LOPE: De la liga que tenía
y su valor deslustraba.
Así el mar las manchas lava
de la gran desdicha mía:
el viento la lleve luego
donde no se sepa della;
la tierra ande por no vella,
y cenizas la haga el fuego;
porque así el mortal aliento
que a turbar el sol se atreve,
consuma, lave, arda y lleve
tierra, agua, fuego y viento.

(*A secreto agravio, secreta venganza*, jornada III.)

Tres:

DOÑA LEONOR: Poca centella incita mucho fuego,
poco viento movió mucha tormenta,

poca nube al principio arroja luego
mucho diluvio poca luz alienta
mucho rayo después, poco amor ciego
descubre mucho engaño; y así intenta,
siendo centella, viento, nube, ensayo,
ser tormenta, diluvio, incendio y rayo.

(*El médico de su honra*, jornada I.)

Cuatro:

CIPRIANO: Ingrata beldad mía,
llegó el feliz, llegó el dichoso día,
línea de mi esperanza,
término de mi amor y tu mudanza
pues hoy será el postrero
en que triunfar de tu desdén espero.
Este monte elevado
en sí mismo al alcázar estrellado,
y aquesta cueva oscura
de dos vivos funesta sepultura,
escuela ruda han sido
donde la docta mágica he aprendido
en que tanto me muestro
que puedo dar lección a mi maestro.
Y viendo ya que hoy una vuelta entera
cumple el sol de una esfera en otra esfera,
a examinar de mis prisiones salgo
con la luz lo que puedo y lo que valgo.
Hermosos cielos puros
atended a mis mágicos conjuros;
blandos aires veloces,
parad al sabio estruendo de mis voces;
gran peñasco violento
estremécete al ruido de mi acento;
duros troncos vestidos,
asombráos al horror de mis gemidos;
floridas plantas bellas,
al eco os asustad de mis querellas;
dulces sonoras aves,
la acción temed de mis prodigios graves;

bárbaras, crueles fieras,
mirad las señas de mi afán primeras,
porque ciegos, turbados,
suspendidos, confusos, asustados,
cielos, aires, peñascos, troncos, plantas,
fieras y aves, estáis de ciencias tantas
que no ha de ser en vano
el estudio infernal de Cipriano.

(*El mágico prodigioso*, jornada III.)

El mundo de Calderón es mucho más complejo de lo que las precedentes observaciones sugieren. Aun limitándose a una síntesis, mucho queda aún por hacer —entre otras cosas, proporcionar un inventario razonablemente completo de las «preferencias lingüísticas», semánticas y sintácticas, del autor—. Pero el tipo de síntesis o, mejor, de super-síntesis, ofrecida no es totalmente inútil para vislumbrar el mundo de un escritor. Este mundo puede a veces presentarse en términos relativamente simples. Así, el mundo de Lope de Vega puede entenderse como uno en el que la espontaneidad y la ingenuidad corren parejas con la malicia y el ingenio. El mundo de Cervantes es un cosmos melancólico: un mundo desilusionado confrontado por medio de la ironía. Para Cervantes, la creencia no era ya el resultado de una actitud espontánea; se hallaba sepultada bajo una ponderosa estructura burocrática, merecedora de piedad más bien que de menosprecio. El mundo de Quevedo es un mundo desesperado, donde la ausencia de ilusiones está entreverada con la ansiedad. Los «conceptos» prevalecientes en cada uno de estos autores, y el correspondiente vocabulario, reflejan la naturaleza de sus mundos respectivos. En Lope de Vega tenemos: amor, fragancia, honor, coraje. En Cervantes: señoría, tristeza. En Quevedo: polvo, humo, nada. En Lope de Vega irrumpe la vitalidad; en Cervantes señorea la bondad; en Quevedo muerde el vacío. La propia naturaleza parece seguir estos esquemas: flores en Lope de Vega; robles y encinas en Cervantes; solitarios cipreses en Quevedo. Y en Calderón, ¿qué?

Si hubiera que resumir a la carrera el mundo de Calderón, diría lo siguiente:

Primero, que es un mundo de contrastes: pompa y vanidad; exuberancia y miseria; crimen y castigo. Los conceptos de que echa mano Calderón, y el pertinente vocabulario, encajan perfectamente en tal mundo: relámpagos y tinieblas; llamaradas y ruinas; tempestades violentas y calmas sobrecogedoras; palideces brillantes; pájaros de metal y lenguas de acero.

Segundo, que el mundo de Calderón no es ni real ni ideal. Es un mundo mágico: un mundo de portentos, símbolos y reflejos. Todo esto es, característicamente, lo que ocurre en un escenario, bajo las candilejas. El mundo de Calderón es plena y casi exasperadamente teatral. Bertolt Brecht habría argüido que si un mundo es realmente teatral, deben hacerse explícitas todas sus tretas y mañas, astucias y artificiosidades. Es de sospechar que Calderón se habría manifestado disconforme con la teoría de Brecht sobre el teatro —y no digamos cualesquiera otras de las teorías u opiniones brechtianas—. Para Calderón, si algo es teatral, es *ipso facto* real, y viceversa. No hay distinción tajante entre realidad y apariencia. En el mundo calderoniano los personajes parecen estar desfilando a modo de resplandecientes sombras que hablan un lenguaje que solo ellos —y los que comulguen con su visión de la realidad— parecen poder comprender. Todo puede, de repente, convertirse en otra cosa, incluyendo una opuesta. Todo es maravilla, asombro, pasmo. Así como se ha dicho que Hölderlin fue «el poeta para los poetas», cabe decir que Calderón fue «el dramaturgo para los dramaturgos».

# ÍNDICE